
ML
160
.B28
vol.3

Allgemeine Geschichte der Musik

von Dr. R. Batka und Prof. Dr. W. Nagel

Dritter Band

Verlag von Carl Grüninger
(Klett & Hartmann)
STUTTGART









Allgemeine

Geschichte der Musik

Von

Dr. Richard Batka

und

Professor Dr. Wilibald Nagel

Band III



Stuttgart

Verlag von Carl Grüninger (Klett & Hartmann)

Geschichte der Musik des 19. Jahrhunderts

Begonnen von

Dr. Richard Batka

Fortgesetzt von

Professor Dr. Wilibald Nagel



Stuttgart

Verlag von Carl Grüninger (Klett & Hartmann)

Alle Rechte, auch das der Übersetzung
◇ in fremde Sprachen, vorbehalten. ◇

Druck der K. Hofbuchdruckerei Zu Gutenberg Carl Grüninger (Klett & Hartmann) Stuttgart.

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Vorwort zum dritten Bande.

Der Aufforderung des Verlages, die von Herrn Dr. Batka begonnene Musikgeschichte fortzusetzen, glaubte ich mich nicht entziehen zu dürfen. Herr Dr. Batka war durch Krankheit genötigt gewesen, seine Arbeit einzustellen. Der Schwierigkeit, sie weiterzuführen, war ich mir vollauf bewußt: ich selbst habe niemals die Absicht gehegt, ein derartiges Buch zu schreiben; aus den ersten Bogen auf den Arbeitsplan als solchen zu schließen, war unmöglich, auch weicht Herrn Dr. Batkas Geschichtsauffassung von der meinigen in manchen keineswegs unbedeutenden Dingen ab. Da einen völligen Ausgleich zu schaffen, war unmöglich, und so wird der Leser einige Widersprüche zwischen dem Anfange des Buches und meiner mit dem 9. Bogen beginnenden Fortsetzung finden. Ich würde den Band in etwas anderer Weise aufgebaut und ihn nicht mit Wagner begonnen haben. Da dies aber geschehen war, mußte ich alles Weitere den gegebenen Verhältnissen anpassen. Es ließ, weil sich an einzelnen Stellen gar viele Namen zusammendrängen, sich nicht immer eine flüssige Darstellungsweise geben. Es kam darauf an: die Entwickelung der Musik im Zusammenhange und insbesondere an der Arbeit der führenden Meister zu erweisen, aber auch die Künstler nicht zu übersehen, die, im wesentlichen in den Bahnen jener schreitend, ihr Erbe hüteten. Auch der Salon- und Modekunst wurde nicht vergessen. So ergibt sich, da gleichzeitig die kulturellen Zusammenhänge nach Möglichkeit betont wurden, ein deutliches Bild der Entwickelung der Musik im 19. Jahrhundert. Gleichwohl sind einige Tonkünstler nicht beachtet worden. Andere habe ich übergangen, weil ihr Wirken zu unbedeutend war oder das Gesamtbild in keiner Weise beeinflußte. Das ist dem Verfasser mit Bezug auf die Schweiz angestrichen worden. Allein der etwas vorschnelle Kritiker, der von dem Personenwechsel bei der Abfassung des Bandes nichts wußte und den Grundplan der ganzen Arbeit nicht kannte, demzufolge ein vierter, die Gegenwart behandelnder Schlußband vorgesehen wurde, übersah, daß es wirklich gleichgültig ist, ob ein oder zwei oder auch einige Dutzend Männerchorschreiber fehlen.

Die Mängel der Arbeit sind mir nicht unbekannt. Sollte sich die Neubearbeitung des Buches als notwendig erweisen, so wird insbesondere der dritte Band zu berücksichtigen sein. Die Literaturangaben sind nicht erschöpfend; mehrfach habe ich mir, um Raum zu sparen, mit Hinweisen auf andere Werke geholfen.

Das Buch erhebt keineswegs den Anspruch einer durchaus selbständigen und wissenschaftlichen Arbeit. Gleichwohl wird der Leser allerlei Neues darin finden. Es soll dem gebildeten Laien die Entwickelungsgeschichte der Musik erzählen, ihm aber dabei wenigstens das Wichtigste aus dem Leben der Künstler und ihrem Schaffen mitteilen, um in ihm womöglich die Lust zu wecken, zu den Urquellen selbst, den Tonschöpfungen, hinabzusteigen.

Der Weltkrieg hat den Verlag verhindert, manches Bild aus den feindlichen Ländern, dessen Aufnahme geplant war, herbeizuschaffen. Möge dem vierten Bande, der dem dritten unmittelbar folgen soll, bestimmt sein, unter den Segnungen des Friedens zu erscheinen.

Stuttgart. **Prof. Dr. Wilibald Nagel.**

Verzeichnis der Abbildungen.

Die Epoche Liszt-Wagner.

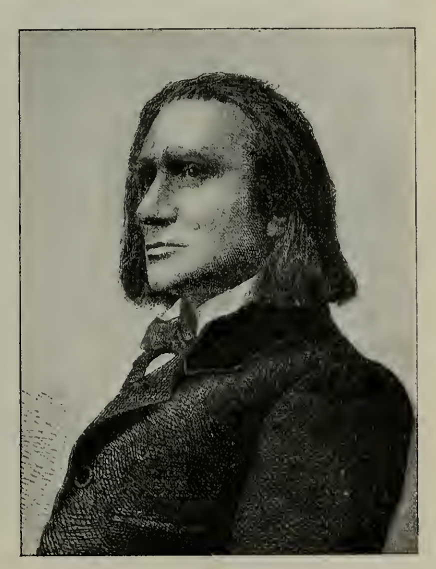
Literatur.

Rietsch, Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Leipzig 1900).
Louis, Die deutsche Musik der Gegenwart (München 1909).
Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven (Berlin 1901).
Schmidt, L., Die moderne Musik (Berlin 1905).
Graf M., Die deutsche Musik im 19. Jahrhundert (Berlin 1898).
Hohenemser, Der Einfluß der Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrhundert (Leipzig 1900).
Lamprecht, Zur jüngsten deutschen Vergangenheit (Berlin 1902).

Essaysammlungen von Ambros, Batka, Bülow, P. Cornelius, H. Dorn, H. Ehrlich, L. Ehlert, Gumprecht, Hanslick, Hausegger, Heuberger, F. Hiller, Kalbeck, O. Jahn, W. Kienzl, La Mara, Marsop, Nodnagel, L. Nohl, F. Pfohl, Rich. Pohl, H. Reimann, Ph. Spitta, L. Schmidt, A. Seidl, W. Tappert, H. v. Wolzogen.

Einleitung.

Die Mitte des 19. Jahrhunderts bildet einen Abschnitt in der Gesamtkultur Europas und vorzugsweise in der deutschen. So wie die große Revolution in Frankreich für unsere klassische Periode, die Befreiungskriege für die Romantik, die Julirevolution für das junge Europa das grundlegende Ereignis abgeben, so dient der Völkerfrühling von 1848/49 der Wagnerschen Epoche als politischer Ausgangspunkt. Das, wohin die Zeit strebt, ist scheinbar vielfach ein Zurückgreifen auf die Ideale der Romantik. Aber die Bewegung dahin verrät überall den Durchgang und die Läuterung durch den jungeuropäischen Strom. Die Romantik hatte in der Gegenwart den Menschen des Mittelalters gesucht. Die neue Zeit sucht im Mittelalter den Menschen der Gegenwart oder vielmehr der Zukunft. Sie geht nicht mehr die Wege der Reaktion, sondern bedient sich der Elemente der Vergangenheit als Bausteine für eine neue Zukunft. „Alle unsere Wünsche und heißen Triebe,“ sagt Wagner, „die in Wahrheit uns in die Zukunft hinüber tragen, suchen wir aus den Bildern der Vergangenheit zu sinnlicher Erkennbarkeit zu gestalten, um so für sie die Form zu gewinnen, die ihnen die moderne Gegenwart nicht verschaffen kann.“ Die romantische Sehnsucht nach dem Hinschwinden aus der Gegenwart, welche das Ziel in die Vergangenheit gesetzt hatte, dreht sich gewissermaßen herum und nimmt entschieden die Richtung auf vorwärts. Hatten die Jungeuropäer der Tradition den Krieg erklärt, um den neuen Ideen die Bahn frei zu machen, so sucht die neue Zeit überall den Anschluß an die Über-

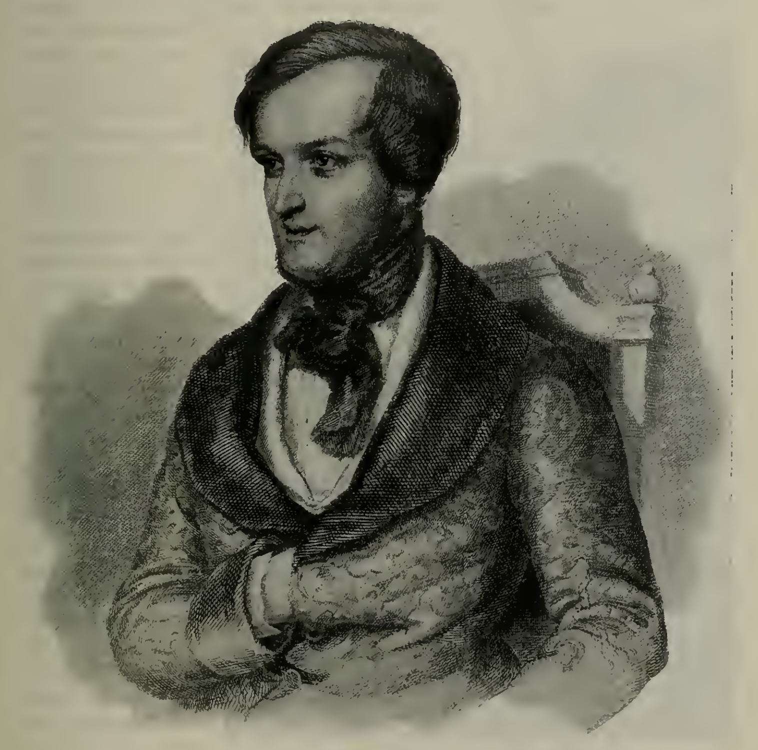


Franz Liszt im Jahre 1863.

lieferung und deren Verknüpfung mit den neuen Gedanken und Aufgaben. Bach und Beethoven bilden nun die beiden Grundfesten der Musik. Aber nicht unfruchtbare Nachahmung ist mehr das Ziel, sondern herzhafte Fortentwicklung. Die Ansätze der voraufgehenden Periode zur Gewinnung einer poetischen Musik werden energisch, bis in alle Konsequenzen weiter geführt. Die Musik verschwistert sich auf das innigste mit der Poesie im Gesamtkunstwerk Richard Wagners, sie läßt sich von ihr in den sinfonischen Dichtungen Liszts zu neuen, das Monopol der Sonatenform brechenden instrumentalen Formen anregen. Sie erreicht eine Freiheit im Erfassen der Tonalität, eine Kühnheit der Modulation, einen unerhörten Reichtum der Klangfarbe, eine charakterisierende Kraft und psychologische Nuancierung des Ausdrucks, eine Meisterschaft in der freien Handhabung der Polyphonie, von der die frühere Zeit nichts ahnte. Die Tage der Idylle, sei es im glänzenden Salon, sei es im bescheidenen Bürgerzimmer, sind vorüber. Der Kosmopolitismus der jungeuropäischen Ära ist überwunden. Das nationale Prinzip kommt überall siegreich zur Geltung. Durch das Entstehen geschlossener Nationalstaaten (Deutschland, Italien) geht der Traum der Romantik in Erfüllung. Und während sich das Technische, das Artistische allenthalben steigert, die Kunst spezialisiert, wird die Musik immer mehr auch als ein Kulturfaktor, als eine Angelegenheit von allgemeiner Bedeutung angesehen und bewertet. Das öffentliche Musizieren nimmt einen ungeahnten Aufschwung. Der „letzte Beethoven" tritt seine Wirkung an. Die Neunte Sinfonie, das gefürchtete Monstrum des Vormärz, wird zum geliebten Heiligtum der Fortschrittler. Lebt sich das Individuum in schrankenloser Freiheit aus, so erhalten auch die sittlichen und religiösen Mächte wieder ihr Recht. Hatte das junge Deutschland es als des Lebens tiefsten Sinn und als die ganze Wissenschaft gerühmt, die Marketenderin zu küssen und die Leute aus dem Schlaf zu trommeln, so wird nun die Beseelung und Durchgeistigung des Genusses als Ideal gepredigt, nimmt die Musik wieder Fühlung mit der Metaphysik. Mit dem siegreichen Durchbruch der Fortschrittler beginnt aber als natürlicher Gegenschlag auch die Aufrüttelung und Stärkung der konservativen Mächte. Wie sich jenen die Snobs, die Frondeure um jeden Preis, die ganze Sippe der Mißvergnügten anhängen, so wird das konservative Heerlager durch die Scharen der Gedankenträgen, der Flachköpfe und Stockphilister verstärkt. Ein gewaltiger Kampf entbrennt. Mit beispielloser Leidenschaftlichkeit wird mit der Feder gestritten. Die neue Großmacht der Presse greift ein, aber ihr Einfluß kommt zunächst der kompakten Majorität zugute, welche das Gros der Abonnenten stellt. Durch die Zeitungen wird der Kampf zwar verseichtigt, aber dafür in die weitesten Kreise des Publikums getragen. Jedoch die Wucht der Persönlichkeiten auf der linken Seite ist übermächtig. Vor ihnen kapituliert zunächst die Presse, zumal sich die nachwachsende Jugend immer begeisterter auf diese Seite schlägt. Und schließlich siegt der Fortschritt auf der ganzen Linie, nur wenige Posten bleiben als uneinnehmbare Festungen noch in konservativem Besitz. Sehr viel trägt zu dieser Ent-

wicklung auch der Aufschwung des Verkehrs bei, der die persönlichen Berührungen der Gleichgesinnten fördert und eine über Städte und Länder ausgebreitete Koalition und Parteiorganisation ermöglicht.

Bis zu diesem Punkte soll hier die neudeutsche Bewegung verfolgt werden, die man so nennt, weil sie ihren Mittelpunkt in Deutschland fand. Zu-



Richard Wagner im Jahre 1842. Von E. B. Kietz.

vor aber muß die Lebensgeschichte des Mannes erörtert werden, der der ganzen Bewegung schließlich den Namen geben sollte: Richard Wagner. Er der lange fast allein, stahlhart gegen eine Welt von Feinden stand, der sich mit Riesenkraft gegen alle Feigheiten und Faulheiten seiner Kunstepoche stemmte, der laut verhöhnt, offen und heimlich, mit Gewalt und Intrige bekämpft und befehdet wurde wie kein anderer, hat das Wort des Dichters bestätigt, daß, wer fest auf dem Sinne beharrt, die Welt sich bildet. Und es war kein in bärenhafter Gesundheit strotzender, auf dem festen Grunde

gesicherter Lebensverhältnisse ruhender Mann, der seiner Zeit furchtlos den Krieg erklärte, sondern eine fast zierliche Gestalt, ein überreizter, oft kränkelnder, feinnerviger, exzessiv erregbarer, den größeren Teil seines Lebens mit der gemeinsten Lebenssorge verzweifelt ringender Künstler, dessen gewaltiger Wille, dessen unbeugsames Heroentum sich einzig im Kopf ausdrückte, in dem charakteristischen Schnitt des Profils, in der herrlich gewölbten Stirn, dem energischen Kinn, in dem Leuchten des Blickes, im lebendigen Spiel der feinen schmalen Lippen, in dem mächtigen Hinterhaupt. Man hat Wagner den Erfüller der Romantik genannt, aber das bequeme Schlagwort wird nur e i n e r Seite seiner Bedeutung gerecht. Er gehört zu den komplexen Erscheinungen und sein Genie und sein Wirken reicht weit über das musikalische Gebiet hinaus. Das gab auch seiner Musik die weitere Perspektive, den tiefen Gehalt. Hierin liegt eine der Ursachen seiner beispiellosen Wirkung auf die Mit- und Nachwelt.



Richard Wagners Geburtshaus in Leipzig.

So neu, genial und überwältigend die Verwendung namentlich der musikalischen Kunstmittel bei Wagner erschien, so verstärkte es anderseits den Reiz und die Wirkung seiner dramatischen Schöpfungen nicht wenig, daß sie über den sinnlichen Eindruck hinaus ideell an hundert geistige Interessen der werdenden Zeit anknüpften und diesen Gedanken einen die Phantasie berauschenden, bannenden und zwingenden Ausdruck gaben. Und vor allem: es waren *erlebte* Probleme, die Wagner behandelte, und in seinen Hauptgestalten lebte immer ein gutes Stück von seinem eigensten Wesen, schlugen die Flammen seiner persönlichen

Leidenschaftlichkeit. In seinem Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Wotan, Siegmund, Tristan, Hans Sachs, Walter Stolzing erkennen wir ihn selbst mit seiner hinreißenden Sehnsucht, seinem superlativen Temperament, seinem drängenden Liebesverlangen, seiner milden Wehmut, seinem gütigen Humor. Und ein günstiges Geschick schenkte ihm zu jedem Werk auch die besondere, gerade hier nötige innere Lebenserfahrung. Aber Wagner war anderseits ein viel zu großer und echter Künstler, um gewissermaßen Bekenntnis- oder Schlüsselopern zu schreiben. Das Persönliche macht sich immer nur so weit geltend, als es den Gestalten und ihren Konflikten die tiefere Psychologik, die ergreifende Lebendigkeit erteilt, ist im übrigen ganz aufgelöst in dem künstlerischen Gedanken des *Ganzen.* Und die Idee der Ganzheit eines Kunstwerkes unter den Menschen zu kräftigen, die Überzeugung zu stärken, daß große Kunst nicht epikureisch genossen, sondern geistig verarbeitet werden will, war ja keine der geringsten Missionen desselben Wagner, der mit dem großzügigen Alfresco des Entwurfes die sorgsamste Ausgestaltung, den erstaunlichsten Reichtum der Details verbindet.

Man hat es den Anhängern Richard Wagners oft übel vermerkt, daß sie ihn gleichsam als den End- und Zielpunkt der musikgeschichtlichen Entwicklung betrachteten. Bei keinem andern Meister wäre dieser Überschwang aber leichter zu entschuldigen. Die eigentümliche zentrale Stellung Wagners in der Kunstgeschichte bringt es mit sich, daß er nicht nur als der Bahnbrecher eines Zeitalters erscheint, sondern auch als das großartige Sammelbecken für die Bestrebungen der Vergangenheit, die fast alle in ihn zu münden scheinen. Er ist der große Lehrer und Schöpfer, aber auch der große Lerner und Verwerter gewesen. Er hat eine Entwicklung durchlaufen vom Rienzi zum Parsifal, wie sie in so weitem Abstande keinem Künstler beschieden gewesen ist, so daß in seinem Schaffen eine Fortbildung des musikalischen Dramas, der musikalischen Sprache überhaupt sich vollzogen hat, wie sie sonst nur in Generationen sich zu entwickeln pflegt. Und das in einem Leben, das so reich ist an innerem und äußerem Geschehen, so mannigfaltig durch den steten Wechsel der Schauplätze, so dramatisch durch seine jähen Krisen und Glückswendungen, daß der Musikgeschichtschreiber sich die Feder des Dichters leihen müßte, um diesem Erdenwallen als einem biologischen Kunstwerke gerecht zu werden.

Richard Wagner.

Richard Wagner[1] ist am 22. Mai 1813 in Leipzig geboren, im Dramatikerjahr, das der Welt auch Verdi, Hebbel und Otto Ludwig geschenkt hat. Sein

[1] Glasenapp, C. Fr., Das Leben Richard Wagners, in 6 Büchern dargestellt. (Leipzig, 3.—5. Aufl., 1907—1911.) Koch, M., Richard Wagner, 1. Band. (Berlin 1907, reicht bis 1842.) Muncker, Fr., Richard Wagner. (Bamberg, 2. Aufl., 1910.) Chamberlain, H. N., Richard Wagner. (München 1896.) Kienzl, W., Richard Wagner. (München, 2. Aufl., 1908.) Kapp, Richard Wagner. (Berlin 1910.)

Altmann, W., Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt. (Leipzig 1905.) Buchausgaben der Briefe an: Apel, Bayreuther Briefe, Breitkopf & Härtel, Familienbriefe, Freunde

Vater, der einer alten Schullehrerfamilie entstammte und einen regen Sinn für die dramatische Kunst bekundete, war Polizeiaktuar, seine Mutter eine Bäckerstochter aus Weißenfels. Die Leipziger Völkerschlacht donnerte an seine Wiege und das Lazarettfieber, das danach in der Stadt wütete, raffte den pflichtgetreuen Vater Wagner dahin. Der achtköpfigen Familie aber nahm sich der beste Freund des Hauses, der Schauspieler Ludwig Geyer an, der die noch anmutige Witwe heiratete, und zu dem auch die Kinder nach Dresden hinüberzogen. Geyer war ein vielseitiger Kopf. Er schrieb Lustspiele, sang in der Oper und genoß als Maler bis in die Hofkreise hinauf einen guten Ruf. In der aufopfernden Sorge um seine Familie erschöpfte er aber frühzeitig seine Kraft und starb schon 1821. Richard, sein Liebling, hätte seinem Wunsche nach Maler werden sollen. Als aber der Knabe, ohne Unterricht genossen zu haben, in seiner letzten Krankheit zu seiner



Ludwig Geyer (1780—1821), Wagners Stiefvater.
Selbstporträt.

und Zeitgenossen, E. Heckel, A. v. Hornstein, an seine Künstler, Fr. Liszt, F. Präger, A. Röckel, B. Schott, Uhlig, Fischer und Heine, Minna Wagner, E. v. Weber, Otto und Mathilde v. Wesendonck, E. Wille.

Schriften: Wagner, Ges. Schriften. 10 Bände und 2 Ergänzungsbände. — R. Wagner, Lebensbericht. (Hannover 1877.) R. Wagner, Mein Leben. (München 1911.)

Glasenapp, Wagner-Enzyklopädie. (Leipzig 1891.) Glasenapp und Stein, R. Wagner-Lexikon. (Stuttgart 1883.)

Lichtenberger, R. Wagner als Dichter und Denker. (Dresden 1899.) Louis, Die Weltanschauung R. Wagners. (Leipzig 1898.) Fr. Nietzsche, R. Wagner in Bayreuth. (Chemnitz 1876.)

Moos, R. Wagner als Ästhetiker. (Berlin 1906.)

Chamberlain, Das Drama R. Wagners. (Leipzig, 2. Aufl., 1906.) Bulthaupt, Dramaturgie der Oper, Band 2. (Leipzig 1902.) Ernst, A., Wagner et le drame contemporain. (Paris 1887.) Seidl, A., Wagneriana. (Berlin 1901.)

Wolzogen, Die Sprache in R. Wagners Dichtungen. (Leipzig 1878.)

Wolzogen, Musikalisch-dramatische Parallelen. (Leipzig 1906.) Adler, G., R. Wagner. (Leipzig 1904.) Mayrberger, Die Harmonik R. Wagners. (Chemnitz 1882.) Thomas, E., Die Instrumentation der Meistersinger. (Mannheim 1899.)

Erinnerungen von Wolzogen, Kietz, Fricke, Hey, Serow, Gura, Weißheimer, Lesimple, Schemann, Präger, A. Neumann, Zumpe u. a.

Prüfer, A., Das Werk von Bayreuth. (Leipzig 1909.)

Wagnerjahrbuch (Kürschner) 1883. (Frankenstein 1906—08.)

Grand-Carteret, Wagner en caricatures. (Paris 1891.) Fuchs-Kunowski, Wagner in der Karikatur. (Berlin 1907.) Tappert, R. Wagner im Spiegel der Kritik. (Leipzig 1903.)

Zerstreuung Melodien auf dem Klavier spielte, meinte Geyer ahnungsvoll: „Sollte er etwa Talent zur Musik haben?“ Dieses Talent vermochte man einstweilen nicht zu erkennen, denn der Klavierlehrer, den er bekam, mußte über die Unlust des Schülers zu technischen Übungen klagen. Im Hause der Mutter verkehrte der dicke Kastrat Sassaroli, ein Überbleibsel aus der verflossenen italienischen Opernherrlichkeit Dresdens, und C. Maria von Weber. Jener stieß ihn ab und verleidete ihm alles Italienische. Dagegen erfüllte ihn Webers leidende Erscheinung mit unendlicher Sympathie. Nichts gefiel ihm so wie der „Freischütz“. „Kein Kaiser und kein König, aber so dastehen und dirigieren“ rief es in ihm, als er Weber im Theater sah. Aber niemand achtete auf diese Regung oder darauf, wie verzaubert der Knabe den Nachmittagskonzerten im Großen Garten lauschte, wie ihn schon das Einstimmen in seltsame Aufregung versetzte, wie stark er das Dämonium der Musik empfand. Dagegen galt er auf der Dresdner Kreuzschule für einen guten Kopf *in litteris.* Antike Mythologie, Sage, Geschichte, Dichtkunst zogen ihn lebhaft an und führten ihn zu eigenen poetischen Versuchen. Als er fünfzehn Jahre alt war, trat Shakespeare in seinen Gesichtskreis. Und alsbald schrieb er ein Mord- und Schauerdrama *„Leubald und Adelaide“*, das seine Abkunft von Macbeth, Hamlet, Lear und Goethes Götz in keinem Zuge verleugnete.

Im Herbst 1828 folgte Wagner seiner Familie nach Leipzig, wo Schwester Luise ein Engagement am Theater angetreten und sich mit dem wohlhabenden Verleger Brockhaus verlobt hatte. Aber die Lehrer der Nicolaischule verstanden es nicht, den geweckten Knaben zu interessieren. Bald lag ihm nur noch sein großes Trauerspiel am Herzen, und der Verkehr mit dem Bruder seines Vaters, dem feingebildeten Literaten Adolf Wagner, lenkte in Gesprächen und Debatten den Geist seines Neffen weit über seine Jahre hinaus auf die Klassiker der Weltliteratur. Aber wie entsetzt war Onkel Adolf und die ganze Familie, als sein „Leubald“ mit all seinen Exzentrizitäten entdeckt wurde! Dem jungen Poeten selbst aber blieb ein innerer Trost. „Ich wußte, was noch niemand wissen konnte, daß mein Werk erst richtig beurteilt werden könnte, wenn es mit der Musik versehen sein würde, welche ich dazu zu schreiben beschlossen hatte.“

Gleich nach der Übersiedlung nach Leipzig hatte Richard Wagner Beethovensche Musik im Gewandhaus kennen gelernt: „Egmont“ und die A dur-Sinfonie. Der Eindruck war überwältigend, und er hatte sich alsbald vorgenommen, auch sein Trauerspiel mit „solcher“ Musik auszustatten. Aus der Leihbibliothek Friedrich Wiecks entlieh er Logiers Generalbaßlehre, und als er damit nicht so schnell, wie erwartet, vorwärts kam, nahm er heimlich Stunden bei dem Musikus G. Müller. Aber der unbändige Sinn des jungen Sprudelkopfs, dem die Schriften E. T. A. Hoffmanns die Phantasie erhitzten, sträubte sich gegen alles Regelhafte, sah in der Musik nur „eine mystisch erhabene Ungeheuerlichkeit“. Und so komponierte er denn wild darauf los: eine *Sonate in d moll*, ein *Schäferspiel* nach dem Vorbild von Goethes „Laune des Verliebten“, ein *Streichquartett* und eine *Sopranarie*.

Mittlerweile zeigte die Nicolaischule seiner Mutter an, daß Richard schon seit einem halben Jahre den Unterricht geschwänzt habe. Vor dem versammelten Familienrate erklärte er nun, daß er Musiker werden wolle und rang dem allgemeinen Mißtrauen gegen diese neue „Passion" wenigstens ein Kompromiß ab. Er sollte seine Musikstudien offiziell betreiben dürfen, aber gleichzeitig auch die humanistischen vollenden. Der Musikus Sipp unterrichtete ihn eine Zeitlang im Violinspiel. Seine größte Freude aber bestand darin, Beethovensche Partituren für sich abzuschreiben. Die Neunte Sinfonie, die damals ziemlich allgemein als das Werk eines Halbverrückten galt, zog ihn mächtig an und er verfertigte sogar einen Klavierauszug davon, den er vergebens einigen Verlegern anbot.[1] —



Wilhelmine Schröder-Devrient (1804—60).

Das Engagement seiner Schwester Rosalie an das Leipziger Theater brachte ihn im Sommer 1829 wieder mit der Bühne in Berührung. Mit den Kapellmeistern Heinrich Dorn und Louis Schindelmeißer wurde er befreundet. Und mit bestimmender Gewalt wirkte ein Gastspiel der Wilhelmine Schröder-Devrient auf ihn. Er hat es selbst als das bedeutendste Ereignis seines Lebens bezeichnet, und ein überschwänglicher Brief, den er der Künstlerin sandte, beteuerte ihr, daß, wenn man dereinst seinen Namen in der Kunstwelt rühmlich nennen sollte, nur sie ihn zu dem gemacht haben werde, was er hiemit werden zu wollen schwöre.

Nach diesem Rausch des Entzückens kam allerdings die Reaktion als Verzweiflung an der eigenen Kraft. Die Ereignisse der Julirevolution wirkten von Frankreich herüber. Auch in Leipzig kam es zu Unruhen. Der junge Wagner ist überall dabei und genießt „das Dämonische der Volkswut". Er fraternisiert mit den Studenten, welche zur Aufrechterhaltung der Ruhe die Wachen bezogen haben und folgt ihnen, als der Rummel vorbei ist, in die Kneipe. Sein höchster Wunsch ist es, selbst Universitätsstudent zu werden. Um das Abiturium zu erlangen, besucht er die ehrwürdige Thomasschule, aber für die gelehrten Studien ist er nun einmal verloren. Führt

[1] Segnitz, R. Wagner und Leipzig (Leipzig 1901).

doch sein Gönner Dorn im Theater — anonym — seine *B dur-Ouvertüre* auf! Wagner bezeichnet sie als den Gipfel seiner Unsinnigkeiten. Ein alle vier Takte mit peinlicher Regelmäßigkeit wiederkehrender Paukenschlag stimmte das Publikum schließlich zur Heiterkeit. In dieser Partitur hatte Wagner beabsichtigt, die einzelnen Instrumentengruppen (Streicher, Holz, Blech) durch verschiedene Tinten koloristisch auseinanderzuhalten.

Da sich die Aussichten in der Schule immer trüber gestalteten und sein Drang nach der akademischen Freiheit immer heftiger wurde, ließ sich Wagner kurz entschlossen im Februar 1831 ohne Examen als „Student der Musik" an der Universität einschreiben, um sogleich in der dunkelblauen Mütze des Corps „Saxonia" einherzustolzieren. Bald hängt der kecke Sachsenfuchs mit einem halben Dutzend der gefürchtetsten Schläger des Leipziger Mensurbodens auf krumme Säbel. Ein fabelhaftes Glück aber ließ alle diese Gegner vorher in Duellen fallen oder kampfunfähig werden. Gefährlicher wurde es für Wagner, daß er in eine Spielergesellschaft geriet und im Zwange der Spielwut schließlich sogar die Pension seiner Mutter verspielte bis auf einen Taler. Mit diesem aber gewann er alles Verlorene wieder zurück und fühlte sich mit einem heiligen Empfinden durch Gottes Hand gerettet. Die böse Leidenschaft war verflogen. Wagner hatte sich selbst wieder gefunden.

Mit dieser sittlichen Wendung geht die künstlerische Hand in Hand. Er war in der Musiktheorie Schüler des Thomaskantors Theodor Weinlig geworden, und bei ihm lernte Wagner spielend die Künste des Kontrapunktes und konnte nach einem halben Jahre, nach der Komposition einer reich ausgestatteten *Doppelfuge*, von Weinlig gleichsam freigesprochen werden. Wagner hing an Weinlig wie an einem Vater. Er verdankte ihm die Tendenz zur Klarheit, ein inniges Verhältnis zu Mozarts sonniger Kunst, wohl auch ein leises Abrücken von Beethoven, dessen „Neunte" ihm bei der allerdings verständnislosen Aufführung unter Pohlenz doch einigermaßen problematisch vorgekommen war.

Und nun, im Besitz einer gediegenen Technik brach Wagners produktiver Quell mit dem Herbst 1831 immer reicher, ergiebiger hervor. Seine Orchestersachen pflegten nun zuerst im Theater oder vom Musikverein „Euterpe" gespielt und dann vom Gewandhause übernommen zu werden. So eine Konzertouvertüre in *d moll*, eine *große Ouvertüre*[1] in C und eine *Sinfonie* in derselben Tonart. Auf Weinligs Betreiben bringt der Verlag Breitkopf & Härtel zur Ostermesse 1832 als op. 1 und 2 eine *Sonate* und eine *Polonaise* zu vier Händen zum Druck, worin man Wagner in den Fußstapfen Mozarts und Webers sieht. Individuelle Züge verrät hingegen eine *Klavierfantasie in fis moll*, die bedeutsame Motive aus den späteren „Feen", Vorklänge des Tristan und der Walküre enthält und durch ihre von Beethovens d moll-Sonate angeregten Rezitative bemerkenswert ist[2]. Op. 4, eine *Klaviersonate in A* blieb ungedruckt, ebenso op. 7: *„Sieben Gesänge zu Goethes Faust"*. Später hat Wagner auf eine

[1] W. Tappert, R. Wagners ungedruckte Ouvertüren (MR) 1897.

[2] R. M. Breithaupt, R. Wagners Klaviermusik M 12.

Zählung seiner Werke verzichtet. Eine Bühnenmusik zu Raupachs *„König Enzio“*, worin Schwester Rosalie eine dankbare Rolle spielte und ein Lied zu Gitarreklängen zu sprechen hatte, wurde im Leipziger Theater oft verwendet.

Durch die Julirevolution war das politische Interesse in Wagner geweckt worden und der Befreiungskampf Polens gab ihm neue Nahrung. Polnische Emigranten kamen nach Leipzig, schöne stolze Gestalten, und im Hause seines Schwagers Brockhaus, der an der Spitze des Hilfskomitees stand, lernte er einzelne kennen, wie den ritterlichen Grafen Tyszkiewicz. Er macht am 3. Mai das Bankett der Polen mit, hört ihre Nationallieder und „den Traum dieser Nacht“ hat er später in seiner *Ouvertüre „Polonia“* musikalisch festgehalten. Graf Tyszkiewicz, der auf seine galizischen Güter fuhr, nahm ihn auch in seinem Reisewagen bis Brünn mit, da in dem jungen Musikstudenten der Wunsch erwacht war, eine Reise nach Wien zu unternehmen.

Im Sommer 1832 traf er dort ein. Aber er sah die ehemalige Hauptstadt der deutschen Musik in den Fesseln ausländischer Moden, Herolds „Zampa“ war die Sensation des Tages. Doch fesselte ihn Johann Strauß, der „Dämon des Wiener musikalischen Volksgeistes“. Auf der Rückreise durch Böhmen weilte er einige Wochen auf dem Gute Prawonin des Grafen Pachta, eines Kunstmäzens und Freundes von C. M. v. Weber, in dessen Hause Wagners Schwestern Rosalie und Klara während ihres Prager Engagements verkehrt haben. Auf einer Jagd zu Prawonin war es, wo der klagende Blick eines verwundeten Häsleins das weiche Gemüt des Musikers so tief erschütterte, daß er nie wieder ein Gewehr berührt hat. Zeugnissen des unvergeßlichen Eindrucks dieser Erlebnisse begegnen wir in den „Feen“ wie im „Parsifal“. Pachtas Stellung als Kurator des Prager Konservatoriums verschaffte seinem Schützling leicht die Gunst, daß ihm Dionys Weber, der Direktor der Anstalt, mit dem Schülerorchester seine *C dur-Sinfonie* vorführte. Auch empfing er von Dionys Weber, einem Veteranen aus der Prager Mozartzeit, wertvolle Überlieferungen über den Vortrag Mozartscher Musik. Auch dem damaligen Prager Musikpapst, dem Hünen J. W. Tomaschek, machte er seine Aufwartung und befreundete sich innig mit dem damaligen Staatsbeamten Friedrich Kittl, dem nachmaligen Prager Konservatoriumsdirektor. Weiter dichtete er in Prag den Text einer düsteren Oper, *„Die Hochzeit“*, die er nach der Heimkehr in seine Vaterstadt auch zu komponieren begann. Aber der Stoff mißfiel seiner verehrten Schwester Rosalie und er warf das Gedicht ins Feuer. Von der angefangenen Komposition hat sich der Eingang, ein Chorsextett, erhalten.

Damals war in Leipzig das glänzende Talent Heinrich Laubes aufgetaucht und auch Wagner war bald mit ihm befreundet. Als seine Sinfonie selbst im Gewandhause Erfolg hatte, erbot sich Laube, ihm einen Operntext „Kosziusko“ zu verfassen. Allein der Musikus lehnte ab, so sehr ihm der Literat sonst imponierte und schrieb sich auch das Buch seiner nächsten Oper selbst. Eigentlich originell kann man Wagners Musik in dieser Periode

nicht nennen. Aber das sicherte ihm ja das Wohlwollen seiner Mitbürger, die damals sein ernstes Streben, sein frisches Temperament, sein tüchtiges Können gern anerkannten.

Mit dem Entwurf der *„Feen“* [1] (nach Gozzis *„Donna serpente“*) besuchte Wagner Anfang 1833 seinen in Würzburg engagierten Bruder Albert, trat in die zufällig frei gewordene Stelle eines Chordirigenten ein und vollendete unterdessen sein Werk. Je weiter er fortschritt, desto selbständiger gestaltete er den Stoff und ließ zum Schluß die in einen Stein (statt in eine Schlange) verwandelte Heldin durch den Gesang des Helden entzaubert und den Helden selbst durch Aufnahme in das Feenreich zum Lohn für seine Treue „erlöst“ werden. Die Komposition folgt den damals vorhandenen Mustern, Weber, Marschner, Mozart (selbst Meyerbeers „Robert“ lugt schon mit einer Reminiszenz in die Partitur), strebt aber aus der landläufigen Singspielform energisch der durchkomponierten Oper zu, wie sie die Deutschen bisher nur von der „Euryanthe“ und „Jessonda“ her kannten. Man kann deutlich beobachten, wie ihn auch als Musiker die dramatische Situation trägt, wie er die Orchesterritornelle in ein sicheres Verhältnis zu den Bühnenvorgängen setzt, wie er dort, wo ihm als Melodiker der Faden ausgeht, als Dramatiker auf der Höhe bleibt und wie seine erst tastende Technik mit der Arbeit wächst und in der zuletzt komponierten Ouvertüre die volle Herrschaft über die Mittel gewinnt. Als die Kirchenglocken das neue Jahr 1834 einläuteten, tat er den letzten Strich an der Partitur. Für seinen Bruder Albert hat er in dieser Zeit ein energisches Allegro zur Arie des Aubry in Marschners „Vampyr“ hinzukomponiert.

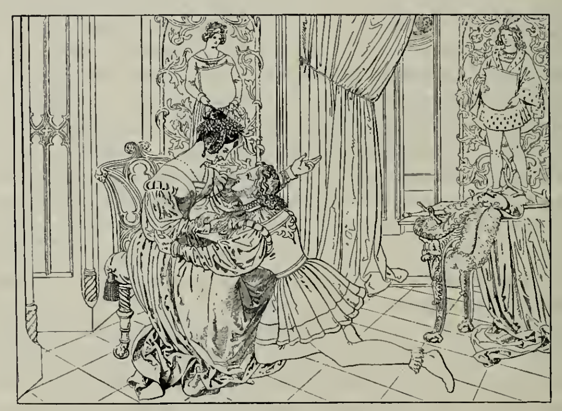
Mit seinem großen Werke eilte Wagner ungesäumt nach Leipzig, um es mit Hilfe Rosaliens am dortigen Theater anzubringen. Der Regisseur und Sänger Franz Hauser, ein Gegner der romantischen Richtung, verhinderte durch sein Urteil die Aufführung. Aber Wagner selbst ließ die Oper bald fallen, da sich in ihm unter dem Einfluß Laubes ein gründlicher Wechsel der Weltanschauung vollzog. Es war der Geist des jungen Europa, der von Wagner Besitz ergriff. Weltbürgertum, politische und sittliche Freiheit, Hingabe an das Leben, die Gegenwart, Emanzipation des Fleisches, Kultus der schönen Sinnlichkeit — das waren die Schlagworte, die als Reaktion gegen die philiströs oder frömmlerisch gewordene Romantik der Jugend der dreißiger Jahre verlockend genug ins Ohr klangen. Der sinnliche Heinse nahm nun bei Wagner die Stelle des unheimlichen Hoffmann ein. Er lernte die Materie lieben. Schönheit des Stoffes, Witz und Geist waren ihm herrliche Dinge, und beides fand er bei den Italienern und Franzosen. Den Ausschlag gab das Erlebnis einer Aufführung von Bellinis „Montecchi und Capuletti“ mit der Schröder-Devrient als Romeo. Diese Musik war nicht gediegen und gelehrt, wie jene der zeitgenössischen deutschen Oper, vielmehr oft seicht und leer, aber auch wieder warmblütig und fast immer

[1] Krienitz, Wagners „Feen“ (München 1909).

theatralisch wirksam. Und so legte er denn in Laubes „Zeitung für die elegante Welt" sein neues Credo dar, das auf ein kosmopolitisches Opernideal unter deutscher Führung abzielte.

Von einem Ausfluge, den er mit seinem ehemaligen Schulkameraden, dem dichterisch veranlagten Theodor Apel ins nordböhmische Gebirge, nach Teplitz und Prag unternahm, brachte er als künstlerische Ausbeute das Buch einer neuen, auf der Schlackenburg bei Teplitz entworfenen Oper „*Das Liebesverbot*" (nach Shakespeares „Maß für Maß") heim[1]. Eine wahre jungeuropäische Tendenzoper, deren Lösung eine frischfröhliche Revolution bringt.

Bei seiner Heimkehr fand Wagner einen Antrag des Magdeburger Theaterdirektors Bethmann, der im Sommer in Lauchstädt und Rudolstadt

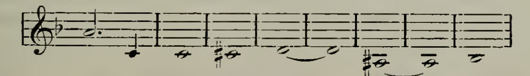


Die Schröder-Devrient als „Romeo" 1835.

spielte, für den ersten Kapellmeisterposten vor. Schon war er angesichts des trostlosen Zustandes der Truppe entschlossen, abzulehnen, als die Begegnung mit der schönen Schauspielerin Minna Planer ihn zur Annahme der Stellung bestimmte. Noch einmal raffte er sich zu Lauchstädt auf, eine Sinfonie nach Beethovens großem Vorbild zu schreiben. Aber die Feder entsank ihm und er tauchte völlig unter in dem bunten Strudel des Theaterlebens, besonders seit es in Magdeburg aus dem Vollen anging. „Ich nahm die frisch und unmittelbar wirkende leichte Kunst feurig in mich auf, um sie in meiner Weise ebenso wiederzugeben. Mein Weg führte mich geradeswegs zur Frivolität in meinen Kunstanschauungen. Das Einstudieren und Dirigieren jener leichtgelenkigen französischen und italienischen Modeopern, das Pfiffige und Protzige ihrer Orchestereffekte machte mir oft kindische Freude, wenn ich vom Dirigentenpult aus links und rechts das Zeug so loslassen durfte." Auch die

[1] Istel, Das „Liebesverbot" M. 1910.

Komposition ruhte nicht ganz. Er schrieb Musik zu einem *Neujahrsfestspiel* und eine Ouvertüre zu dem Apelschen Drama *„Kolumbus“*. Mit Minna Planer galt er als verlobt. Doch stand einer Verbindung die Geldnot des jungen Kapellmeisters entgegen, da Bethmann die Gagen nicht selten schuldig blieb und Wagner keineswegs auch ein Meister der Sparkunst war. Sein Benefizkonzert, dem die Schröder-Devrient die Ehre ihrer Mitwirkung lieh, blieb schwach besucht, weil man die Ankündigung dieses illustren Namens für ein Reklamemanöver hielt. Dieser Mißlichkeiten ungeachtet, entschloß sich Wagner Minnas wegen noch eine zweite Saison in Magdeburg zu bleiben. Trotz tüchtiger Leistungen seiner Kräfte machte der Direktor aber völligen Bankerott, und nur aus Liebe zu ihrem Dirigenten blieben die Sänger noch eine Woche beisammen, um die ihm zugesagte Aufführung seines *„Liebesverbots“* (21. März 1836) zu ermöglichen. Bei der ersten Reprise nötigte eine knapp vor Beginn aus Eifersucht losgebrochene Schlägerei hinter den Kulissen zur Absage und gleich darauf löste sich die Truppe auf. Wagner hat das Werk eine „große komische Oper“ genannt, ein Genre, das bisher nur durch Berlioz' „Benvenuto Cellini“ repräsentiert war. Der Einfluß Aubers, Bellinis, auch Meyerbeers, tritt überall unverblümt hervor, aber auch das echt dramatische Temperament des Komponisten, in den komischen Partien sogar noch glücklicher als im Pathos. Am bedeutsamsten ist die Verwendung des Leitmotivs. Schon die Ouvertüre baut sich auf zwei Themen auf, dem aus Kastagnetten-, Tamburinen- und Triangeltrillern aufsprühenden Carnevalmotiv und dem im strengen Unisono einherdrohenden Liebesverbot



das im Verlauf der Oper noch manche charakteristische Abwandelung erfährt.

Vergebens bemühte er sich Mendelssohn für sein Schaffen zu interessieren, indem er ihm seine C dur-Sinfonie übersandte. Umsonst versuchte er das „Liebesverbot“ in Leipzig und Berlin anzubringen. Schließlich folgte er seiner Minna, die in Königsberg ein Engagement gefunden hatte, dorthin, und verheiratete sich mit dem um vier Jahre älteren Mädchen (24. Nov. 1836). Daß zwischen dem Brautpaar im Vorgemache des Pastors ein heftiger Auftritt entstand und der junge Ehemann am Morgen nach der Hochzeit zu Gericht mußte, wohin ihn die Magdeburger Gläubiger zitiert hatten, war durchaus charakteristisch für diese übereilt geschlossene Ehe zweier gar nicht zusammenpassender Individualitäten. Zunächst freilich gab sie ihm Mut zur Arbeit. Die *„Polonia“* und *„Rule Britannia“*-Ouvertüre wurde komponiert, eine komische Oper *„Die glückliche Bärenfamilie“* (nach „Tausend und eine Nacht“) entworfen und er trat mit Scribe in Verbindung, um das „Liebesverbot“ in Paris zu lancieren. Endlich wurde im Frühling die erste Kapellmeisterstelle für ihn frei. Aber da stand auch schon der Direktor vor dem Bankerott. Und zu allem ging ihm seine Frau, die im Angesicht des

engagementslosen Sommers und von seiner krankhaften Eifersucht bedrängt, den Kopf verlor, auf und davon.

Während er von Dresden aus die Scheidung einleitete und mit Riga wegen einer Stellung unterhandelte, fiel ihm Bulwers Roman *„Rienzi"* in die Hand, und alsbald war der Künstler in ihm gefesselt. „Dieser Rienzi mit seinen großen Gedanken im Kopf und im Herzen unter einer Umgebung von Roheit und Gemeinheit machte mir alle Nerven vor sympathischer Liebesregung erzittern." Mitte August trat er dann die Fahrt nach Riga an.

In Riga hatte Holtei eben die Leitung des Theaters übernommen, das er in seiner saloppen Weise führte. Wagner, froh an ein wenigstens materiell besser begründetes Institut gekommen zu sein, dirigierte ihm mit Eifer die französischen Spielopern, die er kultivierte, komponierte musikalische Einlagen in alle möglichen Stücke des Repertoires und wollte, von Holtei ermuntert, die Komposition der „Glücklichen Bärenfamilie" wieder aufnehmen, als ihn mehr und mehr der Ekel vor dieser Art Musik und der ganzen Komödiantenwirtschaft erfaßte. Er zog sich in seine Häuslichkeit zurück, die ihm Minna, die reuig zu ihm zurückgekehrt war, recht behaglich zu gestalten wußte. Im Theater tat er nur seine Pflicht, erweckte freilich durch „stundenlanges Proben" den Groll des Direktors, der mehr dem Grundsatz flotten Improvisierens huldigte. Sein Ideal war Paris, das Eldorado der Jungdeutschen, und noch galt ihm Meyerbeer als der wahrhaft universelle Musiker, der die Vorzüge der französischen, italienischen und deutschen Schule miteinander verschmolz. In den Sommerferien dichtete er dann seinen *„Rienzi"*. Dabei hat er den Stoff freilich durch die Brille der großen Oper gesehen. Aber genial ist er wieder als Verdichter seiner Quelle und das wilde, flackernde Revolutionsfeuer des „Liebesverbotes" erscheint zu einem edleren Lichte verklärt. Und dabei war das Ganze so großzügig konzipiert, daß eine Aufführung an einem kleinen Theater sich von vornherein ausschloß. Mit der grandiosen Absicht, alles Dagewesene in der Großen Oper womöglich zu überbieten, schritt er an die Komposition, vollendete den ersten Akt Anfang Februar und skizzierte im Frühjahr den zweiten. Plötzlich mußte er erfahren, daß sein früherer Gönner, H. Dorn, damals Kirchenmusikdirektor in Riga, sein einziger Freund dort, ihn aus seiner Stellung hinausintrigiert hatte, um sich selber darin festzusetzen. Da reifte in Wagner ein verzweifelter Plan: aus all der kleinlichen Theatermisere heraus nach dem goldenen Mekka der Moderne, nach Paris zu ziehen. Da man, um Pässe zur Abreise aus Rußland zu erlangen, seine Schulden bezahlt haben mußte, entschloß sich Wagner zur Flucht. Ein befreundeter Kaufmann pascht ihn, seine Frau und seinen großen Neufundländerhund Robber in seinem Wagen unter Lebensgefahr über die Grenze.

In einem kleinen Segelkutter reiste er von Pillau durch die norwegischen Schären vier bange Wochen bei Gewitter und Sturm, oft in schwerer Seenot nach London und von da nach Boulogne sur mer. Dort weilte zufälligerweise Meyerbeer, der Wagner sehr freundlich aufnahm, das, was vom „Rienzi" vorlag, lobte und dem jungen Manne Empfehlungen für Paris mitgab. Diese

Empfehlungen halfen in der großen Stadt dann freilich wenig. Um so eifriger nahmen sich seiner ein paar arme Deutsche an, mit denen ihn Eduard Avenarius, der Vertreter des Verlags Brockhaus und Bräutigam seiner Schwester Cäcilie bekannt gemacht hatte: der Bibliotheksbeamte Anders, der Philologe Lehrs und der junge Maler Ernst Kietz. Sie brachten ihn mit dem beziehungsreichen Literaten Dumersan zusammen und suchten ihm die Texte französischer Gedichte („*Dors mon enfant*“, „*L'attente*“ und „*Mignonne*“) aus, die er ebenso komponierte, wie eine französische Nachbildung der „*Beiden Grenadiere*“ von Heine. Mittlerweile gingen Wagners Mittel trotz der Sparkünste seiner Frau zu Ende und noch lichtete sich die Zukunft nicht. Der gleißende Schimmer von Paris erlosch, er blickte nur in einen Abgrund von Protektionswirtschaft, schnödester Erwerbsgier. Da hörte er die unter Habeneck mit dem Conservatoire-Orchester sehr sorgsam geprobte Neunte Sinfonie. Die ganze Periode seiner Verflachung im Theaterwesen versank vor ihm in Scham und Reue, und leuchtend zogen die alten Ideale an seinem Kunsthimmel wieder auf. Die erste Frucht dieser Umkehr war ein mächtiger sinfonischer Satz, als Erster einer Faust-Sinfonie entworfen und später unter dem Titel „*Eine Faust-Ouvertüre*“ veröffentlicht.[1]

Das war im Januar 1840. Um diese Zeit kam Laube nach Paris, machte Wagner mit Heine bekannt und erwirkte ihm einige Subsidien. Dann stellte auch der durch Familienverhältnisse so lange von Paris ferngehaltene Meyerbeer sich ein und vermittelte die Annahme des „Liebesverbots“ am Renaissancetheater. Daraufhin bezog Wagner ein besseres Quartier in der Rue de Helder, aber am Tage des Einzugs traf ihn die Hiobspost, daß das Renaissancetheater in Konkurs geraten sei. Aber unverdrossen arbeitet der abermals bitter Enttäuschte mit dem Beginn der guten Jahreszeit weiter, entwirft das Buch des „*Fliegenden Holländer*“, arbeitet wieder am „Rienzi“ und beginnt, um die Druckkosten der „Beiden Grenadiere“ abzutragen, Artikel für die Gazette musicale des Verlags Schlesinger zu schreiben, bekommt ebendort auch Arrangements und Potpourris aus beliebten Opern in Auftrag. So zwischen genialem Schaffen und Handwerksarbeit wechselnd, gelingt es Wagner, sich bis zum Ende des Jahres aus dem tiefsten Elend durch eisernen Fleiß etwas herauszuarbeiten, obwohl er im Oktober sogar ins Schuldgefängnis wandern mußte. Eifrigst agitiert er nun für seinen „Rienzi“, schreibt, um mit Deutschland wieder in Fühlung zu geraten, für die Schumannsche „Neue Zeitschrift für Musik“, für Lewalds „Europa“, für Winklers „Dresdner Abendzeitung“. Die ästhetischen, gern in Form einer Erzählung gekleideten Artikel sind in der Art E. T. A. Hoffmanns; die kritischen ahmen Heines Feuilletonstil nach, sind geistreich, scharf zugespitzt, werfen grelle Lichter auf die französischen Kunst- und Kulturzustände. Die Liebe zum deutschen Wesen erwacht bei Wagner aufs neue. Der Plan eines großen Werkes über Beet-

---

[1] H. v. Bülow, Über Wagners Faust-Ouvertüre. N. Z. f. Musik 1856. — Santen-Kolff, Der Faust-Ouvertüre Wachsen und Werden. B. Bl. Bd. 17.

hoven, das er mit dem gelehrten Bibliothekar Anders schreiben wollte, scheiterte freilich daran, daß kein deutscher Verleger den Mut hat, zuzugreifen.

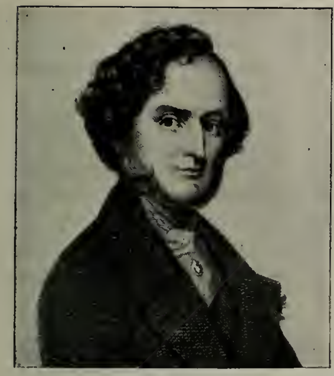
Wagner war im Frühling 1841 auf das Land nach Meudon gezogen. Sein Holländerentwurf, den er in der Großen Oper eingereicht hatte, war ihm nicht in Auftrag gegeben worden, aber er hatte ihn für einen andern Komponisten um 500 Frcs. verkauft. Schon darum, weil man ihm ihn sonst überhaupt weggenommen hätte. Nun wollte er den Stoff auf seine Weise ausführen. Wenn es noch eines Anstoßes bedurft hätte, Wagner zu den Romantikeridealen seiner Jugend zurückzuführen, so gab ihn die Aufführung des „Freischütz" in der Großen Oper (7. Juli). Und die Nachricht von der Annahme des „Rienzi" in Dresden schenkt ihm die freudige Lebensstimmung, und in kaum zwei Monaten liegt das Werk fertig und vollendet vor. „In Nacht und Elend. Per aspera ad astra. Gott geb's!" steht auf dem Titelblatt der Partitur.



Franz Liszt von F Elias.

Ende Oktober zieht er wieder nach Paris. Außer den Lohn- und Frohnarbeiten für den Verlag Schlesinger beschäftigt ihn vor allem das Suchen nach neuen Stoffen. Er plant die Hohenstaufenoper die „*Sarazenin*". Sein Freund, der Philologe Lehrs, weist ihn auf Tannhäuser, das Gedicht vom Wartburgkriege und die Schwanrittersage. Mit dem „Holländer" geht es erst nicht vorwärts. Seine Vaterstadt findet ihn „zu ernst", München erklärt, er „eigne sich nicht für Deutschland". Endlich erzwingt er die Annahme des Werkes durch die Vermittlung Meyerbeers, und da die Premiere des „Rienzi" bald bevorsteht, entschließt er sich, Paris zu verlassen (7. April) und in die Heimat zurückzukehren. Bald war die Grenze erreicht. „Zum ersten Male", schreibt er, „sah ich den Rhein. Mit hellen Tränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterland ewige Treue."

Wagners Lage in Paris war von vornherein eine aussichtslose gewesen.



Hector Berlioz.

Er, der die Sprache nicht beherrschte, der in den Salons nicht als Klavierspieler brillieren konnte, hatte dort einen harten Stand. Aber er verdankte diesem fast drei Jahre währenden Aufenthalt doch viel. Vor allem einen neu belebten Patriotismus, der aber nach seiner Feuerprobe im jungeuropäischen Zeitgeiste keineswegs mehr eine selbstgenügsame Nationalphilisterei sein konnte. Seine Sehnsucht „bezog sich eben nicht auf ein Altbekanntes, Wiederzugewinnendes, sondern auf ein Geahntes, und gewünschtes Neues, Unbekanntes, Erstzugewinnendes, von dem ich nur wußte, daß ich es hier in Paris gewiß nicht finden würde.“ Das Idol der Seinestadt zerfloß vor seinen hellsichtig gewordenen Augen, sie durchschauten nun die schnöde Feilheit des großen Weltkunstmarktes. Aber auch positiv hatte Paris Wagner nicht wenig gefördert. Sein Geschmack hatte sich geläutert, die hohe technische Kultur der französischen Tonkunst auf ihn eingewirkt und er hätte nicht der große Lerner und Verwerter sein müssen, um davon zu profitieren. Daß er sich dessen gar nicht bewußt wurde, ist nur ein Beweis seiner Genialität. Er brachte aus Frankreich nicht allein eine verfeinerte und farbenreichere Kunst der Instrumentation mit, sondern auch eine moderne Kunst des musikalischen Vortrags. Er galt als ein halber Franzose, der „die schnellen Pariser Tempi“ einführe und die deutschen Romantiker sahen voll Mißtrauen auf den „Schüler Meyerbeers“.

Wagner jedoch hatte gerade in Paris sich von der Welt Meyerbeers abgekehrt und war, ohne sich dessen so recht bewußt zu sein, von dem Einfluß eines andern französischen Meisters berührt worden, von Hector Berlioz. Trotz seiner „abstoßenden Natur“ zog Berlioz ihn an und, daß er „seine Musik nicht fürs Geld machte“, wie seine andern Pariser Kollegen,



Giacomo Meyerbeer.

flößte ihm besonderen Respekt ein. „Er ist ein genialer Kopf und keiner erkennt wohl besser als ich die unwiderstehliche Kraft seines poetischen Schwunges. Er besitzt eine gewissenhafte Überzeugung, die ihn einzig der gebieterischen Eingebung seines Talentes folgen läßt.“ Freilich fehle ihm aller Schönheitssinn. In seiner Romeo- und Julia-Sinfonie häufe sich neben den genialsten Erfindungen eine Masse von Ungeschmack. Und in der Sinfonie für die Juli-Gefallenen kämen nach der Langweile und dem Degout der ersten Sätze zuletzt „Sachen, die an Großartigkeit und Erhabenheit von nichts übertroffen werden können.“ Wagner empfing von ihm jedenfalls wichtige Anregungen in betreff der Instrumentation und der Verwertung der psychologischen Variation von Leitmotiven *(idées fixes)*. Mit seiner an der Quelle geschöpften Kenntnis



Das alte Dresdner kgl. Opernhaus.

des Berliozschen Orchesters war Wagner, als er nach Dresden zurückkehrte, den meisten deutschen Opernkomponisten der vierziger Jahre weit voraus.

Im Sommer, bevor die Proben des „Rienzi“ begannen, verbrachte Wagner ein paar glückliche Wochen in Teplitz, wo die Dichtung des später „Tannhäuser“ genannten „*Venusbergs*“ entstand und auch schon Skizzen zur Komposition gemacht wurden. Dann ging er nach Dresden zum Studium des „Rienzi“. Bald herrschte im Theater nur eine Stimme über die Großartigkeit des Werkes, und die Premiere am 20. Oktober brachte dem Dichterkomponisten einen gewaltigen Erfolg. Über Nacht war er ein berühmter Mann geworden. Konnte er sich auch an weltmännischem Schliff des Ausdrucks, an Geschmack und technischer Meisterschaft mit Meyerbeer etwa noch nicht messen, hatte seine Melodik einen Stich ins Triviale, war seine Kantilene noch steif und spröde, sein Kolorit von fast provinzialer Grellheit, sein stark mit Blech gepanzertes Orchester wild und lärmfroh, so verfügte er anderseits über echtes Empfinden, loderndes Feuer, hinreißenden Schwung. Gewiß ist seine Erfindsamkeit noch eine eklektische. Spontini, Auber, Bellini

sind Paten gestanden. Aber in dem gewaltigen Aufbau der Finali, in der Wucht des dramatischen Rezitativs zeigt sich die Klaue des Löwen.[1] Hier war ein deutsches Originalwerk, das es an wirklich großem Zug mit den gefeiertsten Erzeugnissen der Pariser Grande opéra aufnehmen konnte, und ein Landsmann, ein Sachse, war der Schöpfer. Was Wunder, wenn Wagner bei Hofe sogleich persona gratissima wurde, wenn man seine zweite Oper, den „Holländer", sogleich zur Aufführung bestimmte und mit ihm wegen Übernahme des zufälligerweise erledigten zweiten Kapellmeisterpostens unterhandelte.

Die Aufführung des *„Fliegenden Holländers"* (2. Januar 1843) bereitete dem Publikum allerdings eine Enttäuschung. Man hatte nämlich etwas dem Rienzi Ähnliches erwartet und fand Wagner in den Bahnen der Weber-Marschnerschen Geisterromantik. Zudem hatte Wagner, um die große Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient für die undankbare Adriano-Partie im „Rienzi" zu entschädigen, die Aufführung einzig auf ihre allerdings höchst bedeutende Senta gestellt, die andern Rollen nur mittelmäßig besetzt, und diese Konzession sollte sich rächen. Nach vier Aufführungen verschwand die Oper vom Spielplan.



Carl Maria v. Weber.

Die Rücksicht auf seine Frau und seine Gläubiger, nicht zuletzt auch der ermunternde Zuspruch der Witwe Carl Maria von Webers, bewog Richard Wagner damals, die sich darbietende Stellung als kgl. Kapellmeister anzunehmen. Nichts Geringeres schwebte ihm dabei vor als das Lebenswerk seines großen Vorgängers, C. M. von Weber, fortzusetzen und auszugestalten und die reichen Mittel des königlichen Instituts, das Sänger wie die Schröder-Devrient und Tichatschek, einen Konzertmeister wie Lipinski besaß, in den Dienst einer künstlerischen Reform zu stellen, den Geschmack des Publikums für das Edle auszubilden. Mit der Weberschen „Euryanthe" begann er seine Tätigkeit, die Glucksche „Armida" folgte nach. Aber schon begann die Feindschaft des Neides, der Widerstand der Bequemlichkeit. Man erhob seinen phlegmatischen,

[1] E. Reuß, Rienzi. B. Bl. 12. — Kähler, Rienzi in alter und neuer Gestalt. M. W. 1901. — Golther, Rienzi, ein musikalisches Drama. M. 4. — Petsch, Das tragische Problem um Rienzi. Ztschr. f. Philosophie 1906.

schnellfertigen Kollegen Reißiger auf den Schild, tadelte Wagners rasche „Pariser“ Tempi bei Mozart, wogegen er sich des Besitzes der authentischen Überlieferung des Mozart-Stils durch den alten Dionys Weber rühmen konnte. Im Sommer seines ersten Kapellmeisterjahres schrieb Wagner für das große Dresdner Männergesangsfest (6. Juli) die Kantate „*Das Liebesmahl der Apostel*“, worin er die Monotonie des Männerchors durch Stimmen aus der Höhe (der Frauenkirche) und durch den zauberischen, im Stoff begründeten, plötzlichen Eintritt des unsichtbaren Orchesters sehr glücklich durchbrach.



Tichatschek als Tannhäuser.

Merkwürdigerweise schuf sich der in Dresden rasch erledigte „Holländer“ rascher Bahn als der erfolgreiche „Rienzi“. In Kassel setzte sich Spohr warmherzig dafür ein. In Berlin errang er unter Wagners Leitung starken Beifall, der freilich nach den ablehnenden Kritiken der Meyerbeer ergebenen Presse wieder abflaute. Überzeugt, daß seine Werke nur bekannt zu werden brauchten, um die Bühnen zu gewinnen, entlieh Wagner von der Schröder-Devrient ein Kapital und gab Partituren und Klavierauszüge auf eigene Kosten heraus, während auch die Komposition des „Tannhäuser“ langsam fortschritt. Im Herbst 1844 kam Spontini nach Dresden, um seine „Vestalin“ einzustudieren, und Wagner empfing von der wunderlichen und doch eines großen Zuges nicht entbehrenden Persönlichkeit dieses musikalischen Cäsars bedeutende Eindrücke. Die Heimholung der Asche C. M. von Webers nach Dresden steigerte Wagners Ansehen, der die Seele des Unternehmens gewesen war und nun an Webers Grabe eine herrliche Trauerrede hielt.

Die Aufführung von Marschners „Adolf von Nassau“ brachte Wagner in Berührung mit diesem Haupte der deutsch-romantischen Schule, belehrte ihn aber auch, daß von dieser verphilisterten, rückständigen Gruppe für die Oper nichts mehr zu erwarten sei. Freilich mußte es ihn stutzig machen, daß ein Geist wie Schumann in seinem „Holländer“ vor allem den Einfluß Meyerbeers verspürte, nicht aber die Fortbildung der lebendigen Weberschen

Traditionen. Er stand zwischen den Parteien, zwischen der romantischen und der Großen Oper wie sein Held Tannhäuser zwischen Venus und Elisabeth ...

Nachdem er den „*Tannhäuser*"[1] am 13. April vollendet hatte, begab er sich im Juli nach Marienbad, wo der Entwurf zu einer komischen Oper „*Die Meistersinger*" und zum „*Lohengrin*" entstand. Dann begannen die Vorbereitungen zum „Tannhäuser", der am 19. Oktober 1845 in Szene ging. Er fand nur einen Achtungserfolg. Erst als er bei der zweiten Aufführung dem äußeren Eindruck durch Striche nachhalf, die aber eine Preisgabe der inneren Wirkung bedeuteten, wandte sich die Gunst des Publikums dem Werke zu, das nunmehr eine namentlich von den vielen Fremden eifrig besuchte Spezialität des Dresdner Repertoires bildete.

Nicht ohne Mißtrauen verfolgte man in Leipzig, das seit der Übernahme der Gewandhauskonzerte durch Mendelssohn, dem Inslebentreten der Schumannschen Zeitschrift und der Begründung des Konservatoriums die musikalische Hegemonie in Sachsen, ja innerhalb der ganzen deutschen Musikwelt behauptete, den Aufschwung der Dresdner Oper unter Wagner, der den Tonangebenden seiner Vaterstadt als Meyerbeerianer verdächtig war. Gelegentliche Berührungen mit Mendelssohn, dessen Erscheinung Wagner mit großem Respekt erfüllte, führten zu keiner wirklichen Verständigung. Nun kamen Schumann und Ferdinand Hiller für einige Jahre nach Dresden, näherten sich Wagner, ohne daß es auch zwischen ihnen zu gutem Einvernehmen gediehen wäre. Wagner, der von dem originellen jüngeren Schumann herzlich erbaut gewesen, aber meinte, daß man ihn in Leipzig „elend verdorben" habe, hatte dem berühmten Kunstgenossen die Tannhäuser-Partitur dediziert, worin dieser sogleich „die vierstimmige Choralgeschicklichkeit" nach dem Leipziger Ritus vermißte und Wagner für keinen „guten Musiker" gelten ließ. Von der Bühne her nahm sich alles freilich anders aus, und Schumann war freimütig genug, manches von seinem Tadel zurückzuziehen und seine Ergriffenheit von Vielem einzuräumen. Er hielt es für gut, Wagner zu Rate zu ziehen, als er sich später den Text seiner „Genoveva" zurechtmachte. Als ihn Wagner jedoch auf



Robert Schumann.

[1] Über den Tannhäuser vergl. den Aufsatz Liszts. Dann den Bayreuther Taschenkalender 1891. — Gräfin Schleinitz, Wagners Tannhäuser (Meran 1891).

die dramatischen Schwächen des Buches aufmerksam machte, wurde er mißtrauisch. Im übrigen sorgte Clara Schumann, eifersüchtig auf den Ruhm ihres Gatten, dafür, daß eine Intimität zwischen den beiden deutschen Meistern nicht aufkam. Auch der kluge Ferdinand Hiller, so gern er von Wagners Bühnenerfahrung profitiert hätte, konnte sich im entscheidenden Augenblick nicht entschließen, Wagner ins Vertrauen zu ziehen, wie es scheint aus Angst, daß ihn dieser mit Absicht übel beraten könnte. War es da ein Wunder, daß Wagner im „Engelklub“, der damals die Dresdner Künstlerschaft vereinigte, lieber mit den Malern und Bildhauern, als mit den Musikern verkehrte und mit dem streitlustigen Gottfried Semper in stundenlangen Kunstdebatten seinen Geist und Witz erprobte?



Ferdinand Hiller.

Im Frühjahr 1846 vollbrachte nun Richard Wagner eine kunstgeschichtlich wichtige Tat, indem er im Palmsonntagkonzert der kgl. Kapelle gegen die heftigen Proteste der Musiker und sonstiger Opportunisten die Aufführung der „*Neunten Sinfonie*“ Beethovens durchsetzte. Sein Triumph am 8. April, da er das Werk — auswendig — dirigierte, war denn auch vollständig. Er hat die Sinfonie in Dresden noch zweimal dirigieren müssen und damit ihren bisherigen Ruf der Unverständlichkeit, ja Verrücktheit, endgültig gebrochen.

Um diese Zeit begann sich Wagners materielle Lage durch das Fehlschlagen seiner auf eigene Kosten gedruckten Werke immer mehr zu verschlimmern. Aus den Mißhelligkeiten und Verstimmungen des Berufes flüchtete er sich Mitte Mai in ein Bauernhaus zu Groß-Graupa. Hier, im tiefen Genuß der Natur, ist damals der „*Lohengrin*“ komponiert worden. Seinen Aufenthalt unterbrach er nur durch eine Fahrt nach Leipzig, um mit seinem väterlichen Freunde Louis Spohr zusammenzutreffen, wobei er auch im Hause Mendelssohns und Moritz Hauptmanns verkehrte. Auch die ersten „Wagnerianer“ stellten sich in Graupa ein: der junge Alexander Ritter und dessen Freund Hans von Bülow, die ihre Knabenphantasie am „Rienzi“ und „Tannhäuser“ entzündet hatten.

Am Neujahrstage 1847 traf ein begeisterter Artikel des jungen Eduard Hanslick ein, der im Herbst Dresden besucht und auch Wagner seine Aufwartung gemacht hatte. In seinem Dankbrief präzisiert der Meister seinen nunmehr dem Künstler Meyerbeer gegenüber gewonnenen Standpunkt, wobei er den ihm „persönlich befreundeten“, „teilnehmenden, liebenswürdigen Menschen“ Meyerbeer voll gelten läßt. Aber: „Wenn ich alles zusammenfasse, was mir als innere Zerfahrenheit und äußere Mühseligkeit im Opern-Musikmachen

zuwider ist, so häufe ich das in den Begriff Meyerbeer zusammen." Am 22. Februar holte sich Wagner einen großen Erfolg mit der Erstaufführung der von ihm vorzüglich bearbeiteten Gluckschen „*Iphigenie in Aulis*".[1]

Anfang April dann wurde eine billige Wohnung draußen in der Friedrichvorstadt, im alten Marcolinischen Palais, bezogen. Dort hauste er nun, hauptsächlich dem Studium der griechischen Klassiker und des deutschen Altertums hingegeben. Das Theater, wo neben dem junkerhaften Intendanten von Lüttichau der neue Dramaturg Gutzkow das große Wort führte, suchte Wagner nur mehr auf, wenn die Pflicht ihn rief. Er hatte seine Hoffnungen auf Dresden bereits begraben. Seine Gedanken lenkten sich auf den kunstsinnigen König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, der bei Aufenthalten in der sächsischen Hauptstadt zweimal den „Rienzi" und später auch den „Tannhäuser" gehört. Zwei Monate weilte der Meister im Herbst in Berlin gelegentlich der dortigen Aufführung des „Rienzi" und versuchte alles mögliche, zum Könige vorzudringen. Allein die Mauer der Schranzen, die ihn umgab, erschien undurchdringlich. Dem „Rienzi" ging es in Berlin wie dem „Holländer". Er hatte einen Premierenerfolg, der nach dem Erscheinen der größtenteils gehässigen Zeitungskritiken rasch abflaute.



Ludwig Spohr.

Richard Wagners Bemühungen, von Dresden loszukommen, führten zu einer Entfremdung von seiner Gattin Minna. Sie war ihm eine treue Gefährtin in den Pariser Nöten gewesen. Sie fühlte sich glücklich als Frau Hofkapellmeisterin. Sie begriff die Wünsche ihres Mannes aber so wenig wie seine Kunst, sie besaß nicht die Gefühlsintuition, den fraglosen Glauben der Frau für das, was ihrem Verstande sich nicht erschloß, sie verfolgte mit Mißtrauen das Interesse, mit dem sich ihr Gatte unter dem Einfluß seines Freundes, des Politikers Röckel, den Staatsangelegenheiten zuwandte. Die Tendenz zur Umwälzung alles Bestehenden lag in der Luft und löste bei Wagner einen „*Reorganisationsentwurf für das*

[1] Vergl. Kleefeld, Wagner als Bearbeiter. M. 5.

Dresdner Hoftheater" aus, der ihn mit den radikalen Abgeordneten in Berührung brachte. Schließlich hielt Wagner im „Vaterlandsverein", der die Fortschrittlichen umfaßte, eine Rede: „Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königstum gegenüber", welche auf die Republik mit dem König von Sachsen an der Spitze hinauslief. Sein Intendant wollte ihn daraufhin entlassen, doch der König schlug die Untersuchung nieder.

Um die Sache einschlafen zu lassen, bekam Wagner einen Urlaub. Er fühlte wohl, daß der Boden unter seinen Füßen wanke. Darum sondierte er im Sommer 1848 Wien und trug den dortigen Kunstkreisen einen Plan zur einheitlichen Organisation der fünf Wiener Theater vor. Doch war der Zeitpunkt solchen Reformen nicht günstig. Nach Wagners Rückkehr spitzte sich das Verhältnis zum Intendanten immer mehr zu. Bei dem Jubiläum der kgl. Kapelle, wobei Wagner die Festrede hielt und das erste Lohengrinfinale dirigierte, wurde er mit Auszeichnungen übergangen und schließlich lehnte Lüttichau die Aufführung des bereits angenommenen „Lohengrin" ab. Wagner, der damals von neuen Plänen glühte und sprühte, verfaßte im Herbst „*Siegfrieds Tod*", einen als gesprochenes Drama gedachten „*Jesus von Nazareth*" und trug sich mit der Idee eines Märchenlustspiels „Von dem, der auszog, das Fürchten zu lernen". Fortgesetzte Differenzen mit Lüttichau trieben den Meister immer mehr dahin, alles Heil auch für die Kunst von einer Revolution zu erwarten. Aber die furchtbaren Theorien des russischen Anarchisten Bakunin, mit dem er durch Röckel bekannt wurde und dessen Persönlichkeit ihn faszinierte, machten ihn schaudern.



Richard Wagner in Dresden. (Nach Kietz.)

Da rüstet im Frühjahr 1849 die Reaktion in Sachsen zum Gegenschlag. Die liberalen Minister werden entlassen, der Landtag wird aufgelöst. Nun

erhebt sich das Volk und der Minister Beust wirft die Revolution mit Hilfe preußischer Truppen nieder. Inwieweit Wagner an all diesen Ereignissen, die ihn in fieberhafte Erregung versetzten, persönlich teilgenommen, ist im einzelnen nicht ganz klar. Wohl stimmt, was er an Liszt schrieb: „Ich bin in allem, was ich tue und sinne, nur Künstler, einzig und allein Künstler," und sein Anteil galt den Vorgängen vor allem, weil er die Interessen der Kunst durch sie gefördert zu sehen hoffte. Und dann genoß er den allgemeinen



Franz Liszt am Klavier. Nach einem Gemälde von Joseph Danhauser (Wien 1840).
Dumas der Ältere. Paganini. Rossini. Liszt. Gräfin D'Agoult.
Victor Hugo. George Sand (in Männerkleidung).

Rausch des Aufruhrs zunächst rein künstlerisch. Aber unwillkürlich wurde er in die Schicksale der Revolutionsführer, die ihm befreundet waren, mit verflochten. Er hat Röckel in der Redaktion vertreten, hat Zettel an das sächsische Militär verteilt, die es gegen die Einmischung fremder Truppen aufwiegeln sollten, hat vom Kreuzturm unter dem Geläute der Sturmglocke zugesehen und bewaffneten Scharen vom Lande, die den Bürgern zu Hilfe kamen, Befehle übermittelt. Auf dem Rückzug der Aufständischen nach Chemnitz entging er durch einen Zufall der Überrumpelung und Verhaftung und wurde von seinem besorgten Schwager Wolfram nach Weimar geschafft,

wo er, von Liszt eingeladen, in diesen Tagen ohnehin zu einer Aufführung des „Tannhäuser“ eintreffen wollte. —

Wagner war Liszt[1] zuerst in Paris begegnet, hatte aber an der glänzenden Erscheinung des Weltvirtuosen und Salonabgotts damals noch keine geistigen Anknüpfungspunkte gefunden. Später hatte die Schröder-Devrient die beiden in einem Berliner Hofkonzert einander näher gebracht. Liszt hörte darauf in Dresden den „Rienzi“ und wurde nicht müde, Wagner von seinen Konzertreisen Beweise seiner Hochschätzung zu geben. Eine eigentliche Befreundung fand aber erst im Frühjahr 1848 statt, als Liszt, um die Fürstin Wittgenstein nach der thüringischen Residenz abzuholen, durch Dresden fuhr, und zur selben Zeit war auf einer Soiree bei Schumann ein heftiges Zerwürfnis zwischen dem Gastgeber und Liszt erfolgt, weil dieser sich abfällig über Mendelssohn geäußert hatte. „Herr, wer sind Sie, daß Sie von einem Meister wie Mendelssohn so reden dürfen?!“ schrie Schumann, Liszt an den Schultern packend, und lief zornig davon. Auch Liszt verließ die Gesellschaft. „Sagen Sie Ihrem Manne“, war sein Abschiedswort an die Hausfrau, „nur von Einem in der Welt nähme ich solche Worte so ruhig hin, wie er sie mir eben geboten.“ Der Bruch mit den Leipzigern, die Verbindung mit Wagner geschah an dem nämlichen Tage.

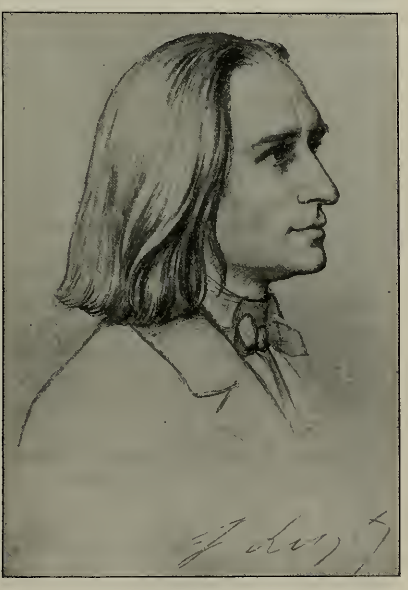


Die Altenburg in Weimar.
Nach einer Zeichnung aus dem Jahre 1859 von C. Hoffmann.

Als Liszt sich entschlossen hatte, auf der Höhe seines Virtuosenruhmes dieser glänzenden, aber sein Inneres nicht befriedigenden Laufbahn völlig zu entsagen, um in der Stille des kleinen Weimarer Hofes sich für eine schöpferische Tätigkeit zu sammeln, zu der ihn der unwiderstehliche Zug seines Herzens drängte, da war es seine erste Aufgabe, die unter dem alten Chelard ganz heruntergekommene Oper neu zu beleben. Am 16. Februar 1848 hatte er mit „Martha“ sein freiwillig übernommenes Amt angetreten, im Frühjahr hatte er die Fürstin Carolyne Wittgenstein abgeholt, die entschlossen war,

[1] Allgemeine Liszt-Literatur: Bd. 2 S. 250 dieser Musikgeschichte. Dazu: Kapp, R. Wagner und Fr. Liszt. Eine Freundschaft (Berlin 1909). La Mara, Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg (Leipzig 1906).

die Fesseln einer erzwungenen Ehe abzustreifen und die Lebensgefährtin des Künstlers zu werden. Anfang Juli traf das Paar in Weimar ein und begann auf der Altenburg einen Musenhof einzurichten. Im großen Musiksaal, wo zwei Erard-Flügel, ein nach Liszts Angaben gebautes großes Orgelklavier, und Mozarts Spinett standen, pflegte der Meister an Sonntagen seine berühmten Matineen abzuhalten, zu denen zugelassen zu werden das heißersehnte Ziel vieler Musiker war, welche diese einzige Gelegenheit, Liszt spielen zu hören, wahrnehmen wollten. Aber auch für Männer anderer Künste und der Wissenschaft, Literaten, Maler, Bildhauer bildete die Altenburg einen Mittelpunkt, und ein berühmter Gast löste den andern ab. Denn die Fürstin, welche keineswegs schön, aber ein Monstrum an Geist und vielseitigen Kenntnissen war, vermochte eine merkwürdige Anziehungskraft auf bedeutende Menschen auszuüben. Bei einem Besuch in Dresden hatte sie den „Tannhäuser“ gesehen, und Liszt war sofort daran gegangen, das Werk zu geben, so daß es am 16. Februar 1849 zum Geburtstage des Erbgroßherzogs Carl Alexander in Szene ging. Zu einer Reprise hatte Wagner seinen Besuch angekündigt. Am 13. Mai kam er nun, verlebte einen schönen Abend auf der Altenburg und durfte bei einer Probe seines Werkes unter Liszt sich „zum erstenmal mit der schmeichelhaften Wärme des Gefühls erfüllt wissen, von einem andern begriffen worden zu sein“. Auf einem Ausfluge, den er mit Liszt auf die Wartburg machte, erhielt er eine Einladung zu der kunstgewogenen Großherzogin Maria Paulowna. Andern Tages aber traf schon die Nachricht ein, daß er von der sächsischen Polizei steckbrieflich verfolgt werde, und er mußte unter der besorgten Beihilfe seiner neuen Weimarer Freunde mit falschen Pässen über Jena und Lindau in die Schweiz flüchten.



Franz Liszt.

So hatte Wagner, gerade in dem Augenblick, wo er mittel- und heimatlos wurde, für seine Kunst in Weimar eine neue Heimat und für sich ergebene, opferwillige Freunde gefunden, die ihm durch ihre materiellen Unterstützungen über die nächste schlimmste Zeit hinweghalfen. Liszt aber hatte den genialen Kunstgenossen

gefunden, mit dem er die herrschende Leipziger Schule und sein Jahrhundert in die Schranken fordern konnte.

Wagner war nach dem Wunsche Liszts von der Schweiz nach Paris gereist, um sich dort einen Auftrag der Großen Oper für ein neues Werk zu verschaffen. Geld, einflußreiche Beziehungen gab und erwirkte man ihm in Weimar, und Liszt führte ihn in einem aufsehenerregenden Artikel (Journal des Débats) in die französische Öffentlichkeit ein. Aber in der von Meyerbeer beherrschten Stadt, worin obendrein die Cholera wütete, ließ sich im Augenblicke nichts erreichen. Daher zog es Wagner nach Zürich, wo er auf der Durchreise ein paar prächtige Menschen kennen gelernt hatte. „Das Beste, was ich je schaffen kann," schrieb er an Liszt, „will ich schaffen, alles, alles! Nur nicht in dieser großen Welt mich herumtreiben. Laßt mich wieder irgendwo daheim sein." Liszt ermöglichte ihm die Ansiedlung in Zürich und die Wiedervereinigung mit seiner innerlich noch immer grollenden Frau. Nun wirft sich Wagner auf die ästhetische Schriftstellerei. Die Broschüren „*Die Kunst und die Revolution*" und „*Das Kunstwerk der Zukunft*" entstehen. Aber Ende Januar 1850 muß er dem Drängen Minnas und der Weimarer nachgeben, sein Glück noch einmal in Paris versuchen. Er erscheint dort recht zur Unzeit. Alles interessiert sich fast nur für Meyerbeers „*Propheten*". Wagner sieht ein, daß er in dieses Milieu nicht taugt, daß es Wahnwitz wäre, seinen für Paris bestimmten urdeutschen „*Wieland*" in der „verhaßten Schnetteretteng-Sprache" herauszubringen. Endlich teilte er Liszt seinen schwer genug gefaßten Entschluß mit, auf jegliches Unternehmen in Paris zu verzichten. Ein zustimmender Brief Liszts voll feinen Verständnisses für seine geistige Not war die Antwort. Und da, beim zufälligen Blättern in seiner Lohengrin-Partitur, entflammt in ihm eine ungeheure Sehnsucht, das Werk aufgeführt zu wissen. Er schreibt an Liszt und dieser sagt zu.[1] Am Goethe-Tag (28. August) geht der „*Lohengrin*" zum Abschluß des großen Herder-Festes in Gegenwart von Meyerbeer, Fetis, Bettina v. Arnim, Gutzkow, Dingelstedt, Raff, Hans v. Bülow u. a. in Szene.

Wagners „Lohengrin" bildet den Höhepunkt der durchkomponierten romantischen Ritteroper, wie sie Weber in seiner „Euryanthe" als neuen Operntyp neben das romantische, sagenhafte Singspiel gestellt hatte, und Wagners „Holländer" und „Tannhäuser" bilden die weiteren Etappen der Entwicklung dieses Typus, dem auch Schumanns „Genoveva" angehört. Noch zerfallen die älteren Wagnerschen Werke in Nummern (Arien, Duetten, Ensembles). Aber schon ist das Streben deutlich erkennbar, die Nummer als solche nicht scharf herauszuheben, sondern fast unmerklich aus der umgebenden, reich akkompagnierten, rezitativischen Umgebung in sie hinüberzuleiten, kurz, sie zur „Szene" zu erweitern, wie dies zuweilen schon ältere Romantiker, namentlich Marschner, getan haben. Im „Lohengrin" aber wird die Einteilung

[1] In diese Zeit fällt ein schweres Zerwürfnis mit der eifersüchtigen Minna und ein Abenteuer mit dem Lyoner Weinhändler Laussot, dessen schöngeistige Frau Jessie sich in den Meister verliebt hatte.

in Nummern grundsätzlich preisgegeben und an ihre Stelle tritt die Szene, die durch Einheit der Tonart und des thematischen Materials sowie durch die Einheitlichkeit der Klangfarbe gekennzeichnete dramatische Szene. Der „Holländer“ steht stofflich dem romantischen Singspiel nahe, auch in der Technik seiner frischen, volkstümlichen Chöre. Mit der Erzählung Eriks, die aber in Annchens Erzählung „Einst träumte meiner sel'gen Base“ ein humoristisches Vorbild hat, schuf sich Wagner eine für ihn sehr charakteristische Form, die dann in immer reicherer Ausstattung auch in den Schlußakten des „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ den Höhepunkt des Dramas bildet. Und zwar ist die Tannhäuser-Erzählung mehr durch die ausdrucksvolle Kraft der Deklamation, die Lohengrin-Erzählung durch die sinfonische Ausdeutung und Gestaltung bemerkenswert. Während die alte, geschlossene opernhafte bezw. eigentlich instrumentale Melodik immer mehr zurücktritt und im „Lohengrin“ schließlich kaum noch bisweilen bemerkbar wird, entwickelt sich das schablonenhafte Rezitativ immer mehr zum Sprachgesang, der jeder psychischen Regung nachgeht und aus dem natürlichen Tonfall und Rhythmus der gehobenen Sprache gleichsam aufblüht (Sprachmelodie). Da dieser Sprachgesang mehr und mehr auch in den geschlossenen Formen sich durchsetzt und die absolute Melodik daraus verdrängt, wird die Oper immer einheitlicher, indem aus demselben Grunde die letzten Reste der italienischen Konvention sich verflüchtigen und der Genius der Sprache an der Melodiebildung mitwirkt, wird sie immer nationaler. Die Errungenschaft des Sprachgesangs, für den freilich schon Mozart, Loewe und Schubert bedeutsame Meister darboten, findet auf rein instrumentalem Gebiet ihr Gegenstück in der Technik des Erinnerungs- und Leitmotivs. Beide sind in der älteren Oper und bei Berlioz vorgebildet. Aber ihre künstlerische Ausbildung, die sich Schritt für Schritt verfolgen läßt, ist doch erst Wagners volles Eigentum. Das Erinnerungsmotiv ist ein Zitat, das durch seine Wiederkehr die Situation, in der es zuerst erklang, ins Gedächtnis ruft. Z. B. wenn der Landgraf im „Tannhäuser“ erzählt, daß Tannhäuser wieder gekommen ist und das Orchester dazu die Melodie („O kehr' zurück, du kühner Sänger“) spielt, womit die Ritter ihn zur Rückkehr bewogen haben. Das Leitmotiv hingegen kennzeichnet Personen, Gegenstände, Beziehungen, kann mitunter auch als Erinnerungsmotiv verwendet werden, erfährt aber je nach seiner dramatischen Verwendung auch allerhand, seinen seelischen Ausdrucksinhalt modifizierende musikalische Abwandlungen (Versetzung nach Moll, rhythmische, harmonische Veränderung). Ansätze zu dieser zuerst von Berlioz in der Sinfonie angewandten „psychologischen Variation“ finden sich spurenweise schon im „Tannhäuser“, zahlreicher im „Lohengrin“. Der „Holländer“ und „Tannhäuser“ werden noch durch große Ouvertüren eingeleitet, die, wie die Weberschen, potpourriartig aus den Hauptthemen gebildet sind, aber „die charakteristische Idee des Dramas wiedergeben und zu einem Abschluß führen, welcher die Lösung der Aufgabe des szenischen Spiels vorausahnen läßt.“ Dagegen setzt „Lohengrin“ an Stelle der Ouvertüre ein gleichsam die Vorgeschichte der

Oper enthaltendes, die Ausgießung des Grals, sein Herabschweben und Verschwinden schilderndes „Vorspiel". Was die orchestralen Mittel betrifft, so bleibt Wagner im „Holländer" bei der doppelten Besetzung der Blas-Instrumente. Im „Tannhäuser" wird eine starke Vermehrung des Streichkörpers gefordert, die Baßklarinette und eine dritte Trompete nebst reichem Schlagwerk tritt hinzu. Die Partitur des „Lohengrin" aber beruht auf der dreifachen Besetzung der Bläser: je 3 Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Posaunen, Trompeten. Dazu kommen Unterteilungen der Streichergruppen, wie es vereinzelt zuvor bei Spohr („Faust") und Weber („Euryanthe") zu Zwecken der Charakteristik geschehen war. Das Vorspiel des „Lohengrin" gewinnt seine Sphärenklänge hauptsächlich durch die Gegenüberstellung von 4 Soloviolinen gegen den großen Geigenchor. Die Tonart und Instrumentation haften wie die Leitmotive an Begriffen und Gestalten. Gral, Lohengrin: Violinen, A dur; Telramund-Ortrud: tiefe Holzbläser, fis moll; Elsa: hohe Holzbläser, B dur; König: Trompeten, C dur. Und als seiner ästhetischen Weisheit letzter Schluß darf der Satz gelten, den er einmal an Liszt schreibt: „Jeder Takt einer dramatischen Musik ist nur dadurch gerechtfertigt, daß er etwas die Handlung oder den Charakter der Handelnden Betreffendes ausdrückt."

Für die neue Art der Operngestaltung war natürlich eine neue Art der Dichtung notwendig. Wenn Wagner sein eigener Librettist wurde, zunächst weil er keine guten Bücher von andern erlangen konnte, so wurde in der neuen Phase seines Schaffens die Einheit von Dichter und Musiker zur unerläßlichen Bedingung. „Es ist bei mir nicht der Fall, daß ich einen beliebigen Stoff wähle, ihn in Verse bringe und dann darüber nachdenke, wie ich auch eine passende Musik dazu machen wolle. Dabei würde ich allerdings dem Übelstande ausgesetzt sein, mich zweimal begeistern zu müssen, was unmöglich ist... Zunächst kann mich kein Stoff anziehen als nur ein solcher, der sich mir nicht nur in seiner dichterischen, sondern auch in seiner musikalischen Bedeutung zugleich darstellt. Ehe ich daran gehe, einen Vers zu machen, ja eine Szene zu entwerfen, bin ich bereits von dem musikalischen Dufte meiner Schöpfung berauscht. Ich habe alle Töne, alle charakteristischen Motive im Kopfe, so daß, wenn dann die Verse fertig und die Szenen geordnet sind, für mich die eigentliche Oper ebenfalls schon fertig ist und die detaillierte musikalische Behandlung mehr eine ruhige und besonnene Nacharbeit ist, der das Moment des eigentlichen Produzierens schon vorangegangen." Noch eins ist zu beachten: Wagner schildert in seinen Helden fast immer auch sich selbst und sein eigenes Trachten. Im „Holländer" hören wir die Sehnsucht des vom Schicksal Herumgeworfenen nach einer Heimat, nach der Treue eines Weibes. Im „Tannhäuser" verfolgen wir den Kampf des leidenschaftlich nach Genuß und feurigem Sinnenleben begehrenden Künstlerherzens mit einem heiligen, idealen Triebe, der ihn hinanzieht wie das Ewig-Weibliche den Faust. Im „Lohengrin" endlich klingt die Sehnsucht nach einem fraglos glaubenden Weibe, nach einem gefühlsmäßig verstehenden Volke, und er schließt mit der tragischen Erscheinung, daß dieser Glaube an dieses Verständnis für das Göttliche

des Genies erst möglich ist, wenn es als irdische Erscheinung entschwindet. „Erkennt ihn an, dann muß er von Euch ziehn."

Die Aufführung des „Lohengrin", welche Wagner und seine Frau mit einem Ausflug auf den Rigi festlich beging, gab Liszt den Anlaß zu einem vielbemerkten Artikel über die Musik des Werkes und erregte überhaupt das größte Aufsehen. Auch Literaten wie Stahr, Musiker wie Lobe und Robert Franz ließen sich jetzt zugunsten des Werkes vernehmen, und nun holte auch die Opposition zum Gegenschlag aus. Der Kampf um die neue Richtung entbrannte auf der ganzen Linie mit einer in der Geschichte der Musik noch nicht dagewesenen Heftigkeit. Der Name „Richard Wagner" war der Kampfruf.



Liszts Geburtshaus in Raiding bei Oedenburg.

Aber die Wucht der Angriffe richtete sich in erster Reihe gegen die Person und die künstlerische Stellung seines begeisterten Propagators Liszt. Die Gegner geboten über die stärkeren äußeren Machtmittel, die meistgelesenen Zeitschriften und Journale. Dagegen war es für die Weimaraner Musikrevolution von großer, fördersamer Bedeutung, daß die von Schumann begründete „Neue Zeitschrift für Musik", die seit 1844 Franz Brendel redigierte, ihren fortschrittlichen Traditionen getreu, mit fliegenden Fahnen in das Lager Liszts und Wagners hinüberging.

Auch zum Ärger ihres Begründers. Obwohl Liszt alles tat, um den verletzten Schumann wieder zu begütigen, blieb das Verhältnis doch innerlich irreparabel, wozu Clara Schumanns persönlicher Haß gegen Liszt gewiß nicht wenig beitrug. Man ließ es sich natürlich gefallen, wenn Liszt die „Szenen

aus Faust", „Manfred" und „Genoveva" aufführte und später das Künstlerpaar Schumann in einem großen Artikel verherrlichte, aber als Liszt ihnen die Robert Schumann gewidmete h moll-Sonate, sein klavieristisches Hauptwerk, vorspielte, begegnete er eisigem Schweigen. Ja, Clara ging später so weit, bei der Herausgabe der Werke ihres Gatten die Widmung der großen C dur-Fantasie an Liszt einfach zu unterschlagen. Liszt aber respektierte in Schumann immer den warmherzigen Fortschrittsmann, der in jüngeren Jahren der Freiheit in der Musik so manche Gasse gebrochen hatte und es war nach Schumanns Ende augenscheinlich sein Bestreben, sich mit dem linken Flügel der Schumannianer zu verbinden.



Theodor Uhlig (1822—1853).

Wagner und das Musikdrama.

Unterdessen lebte Wagner in Zürich, fern vom ästhetischen Kriegschauplatze und — abgesehen davon, daß er der künstlerischen Anregung durch ein bedeutendes Kunstleben entbehrte — in leidlichen Verhältnissen. Frau Julie Ritter, die Mutter seines Schülers Karl Ritter, war durch eine Erbschaft in die Lage gekommen, ihm ein Jahrgeld auszusetzen; für die außerordentlichen Lebensbedürfnisse sorgten Liszt und Züricher Kunstfreunde. Er dirigierte die Abonnementskonzerte, und um Karl Ritter, dem sich bald der junge Hans von Bülow zugesellte, zum Kapellmeister heranzubilden, brachte er sie eine Zeitlang beim Züricher Theater unter und führte dort selbst den Taktstock.

Nachdem er 1851 seine große, grundlegende Arbeit „*Oper und Drama*" [1] vollendet hatte, schloß er die Periode ästhetischer Spekulation ab und folgte dem sich wiederum regenden schöpferischen Drange. Wozu auch der Umstand beitrug, daß ihm Liszt von seinem Großherzog den Auftrag erwirkt hatte,

[1] Die historischen Voraussetzungen dieses Werkes sind durch die mittlerweile erfolgten musikgeschichtlichen Forschungen allerdings zum Teil als irrig erwiesen worden. Allein die geniale Sicherheit des künstlerischen Instinktes und die oft hinreißende Darstellung machen den ersten, rückblickenden Teil zu einer überaus fesselnden Lektüre. Der Grundgedanke ist: „Der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht worden war." Auch die Theorie des Gesamtkunstwerkes, des aus der Vereinigung aller Künste hervorgegangenen musikalischen Dramas wird hier entwickelt. Beide Gedanken waren nicht neu — „alles Gescheidte ist schon gedacht worden," sagt Goethe — aber in Vergessenheit geraten, und wurden hier von einer mächtigen schöpferischen Persönlichkeit mit allem Nachdruck in die Öffentlichkeit getragen.

er möge seine in Dresden entworfene Heldenoper „Siegfrieds Tod“ für Weimar ausführen.

Im Begriff, sich daran zu machen, wurde in Wagner der Gedanke wach, die Vorgeschichte seines Helden in einer zweiten Oper „*Der junge Siegfried*“ zu behandeln und ihn mit dem Helden der geplanten komischen Oper von dem, der das Fürchten lernen wollte, zu identifizieren. Während er sich für sein großes Vorhaben in der Wasserheilanstalt Albisbrunn kräftigte, reifte dann der Plan eines großen vierteiligen Nibelungenfestspiels. „Die nächste Revolution muß unserer ganzen Theaterwirtschaft das Ende bringen. Aus den Trümmern rufe ich mir dann zusammen, was ich brauche. Am Rheine schlage ich ein Theater auf und lade zu einem großen dramatischen Feste ... So ausschweifend dieser Plan ist, so ist er doch der Einzige, an den ich noch mein Leben, Dichten und Trachten setze.“ Begeistert stimmte Liszt zu, in der Hoffnung, ihm das ideale Festspielhaus dereinst zu Weimar aufrichten zu können.

Aber Wagner verlangt es nach völliger Unabhängigkeit. Die Erbschaft, die der Familie Ritter zufällt, setzt sie wie gesagt in den Stand, Wagner ein namhaftes Jahrgeld auszusetzen, und sogleich zahlt er den für den „Siegfried“ erhaltenen Vorschuß dem Weimarer Hoftheater zurück.

Im November kehrte Wagner nach Zürich heim, wo die neue, von Minna behaglich eingerichtete Wohnung am Zeltweg ihm einen regeren Verkehr mit neuen Freunden gestattete, mit Georg Herwegh und den kunstgewogenen, reichen Familien Wesendonk und Wille. Im Mai entstand nun die Dichtung der „*Walküre*“, im Oktober lag das „*Rheingold*“ fertig vor, und zu Weihnachten konnte er das ganze Werk in Mariafeld bei Willes vorlesen und in Druck geben. Der getreue Uhlig, ein Dresdner Musiker und neben Liszt der erste Wagner-Schriftsteller, mit dem der Meister einen künstlerisch ungemein gehaltvollen, regen Briefwechsel gepflogen hatte, sollte das Erscheinen freilich nicht erleben, da er schon Anfang Januar 1853 starb. In ihm, der den musterhaften Klavierauszug des „Lohengrin“ (mit Angabe der Instrumentation) besorgt hatte, verlor Wagner nicht nur seinen ergebensten, sondern auch für seine geistigen Ziele verständnisvollsten Parteigänger. Solcher gab es noch erst wenige. Sogar ein dem Meister wohlgesinnter Literat wie Adolf Stahr schrieb damals von der Nibelungendichtung an Liszt: „Diese Dichtung ist von Anfang bis zu Ende ein ungeheurer Mißgriff“ und er sei wie von seiner eigenen Existenz von dem unausbleiblichen Fiasko überzeugt.

Wenn selbst seine Freunde so sprachen, kann man sich die Urteile der Gegner leicht vorstellen. Wie hoher Wertschätzung sich Wagner in Zürich selbst erfreute, beweist das Vorgehen der dortigen Musikgesellschaft, die dank der Beihilfe freigebiger Mäzenaten zum 40. Geburtstage des Meisters drei große Wagner-Konzerte veranstaltete; beweist auch der Fackelzug, den die Gesangvereine der Stadt im Sommer ihm darbrachten.

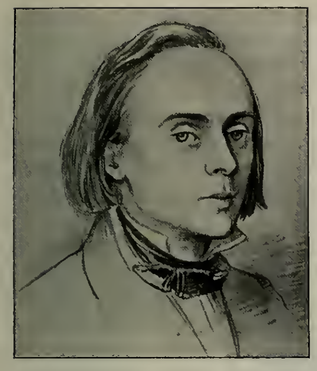
Liszt und die neudeutsche Bewegung.

Damals (Juli und Oktober 1853) wurde der Meister durch den Besuch seines Freundes Liszt erfreut und empfing, indem er dessen Musik durch ihn selbst näher kennen lernte, von ihm auch künstlerisch bedeutsame Anregungen.

Liszt hatte seinen Plan, Weimar zum geistigen Mittelpunkt Deutschlands zu machen, indessen mit ebensoviel Zähigkeit als Begeisterung wenigstens auf dem Gebiete der Musik gefördert. Schon gelegentlich der Goethe-Zentenarfeier war in Berlin der Gedanke aufgetaucht, das Andenken des Dichters durch Begründung eines Kunstinstituts auf produktive Weise zu ehren. Liszt hingegen hatte in einer besonderen Schrift statt Kunstschulen, Museen und Akademien periodische Wettkämpfe aller Künste beantragt und an diesem weitherzigen Plane festgehalten, auch als Wagner in seinem offenen Brief „über die Goethe-Stiftung“ die Schaffung eines originalen deutschen Theaters in Weimar vorschlug. Von allen Seiten scharten sich junge Talente um ihn, die nur zum kleinen Teil von dem Klaviermeister zu lernen suchten, sondern vor allem künstlerisch, als schaffende Musiker von ihm zu profitieren gedachten. Da war Alexander Winterberger und Louis Köhler, die Pianisten, denen sich bald Hans von Bülow und Bronsart zugesellten. Dann Joachim Raff und Peter Cornelius, die Komponisten, Joseph Joachim, der geniale Geiger, und als auswärtige, nur zeitweilig in Weimar weilende, der Musikjournalist Richard Pohl, der Theoretiker Weitzmann und der radikale Komponist Felix Draeseke. Fast alle diese Musiker sind auch schriftstellerisch für die neue Richtung tätig gewesen, deren Ideale sie mit jugendlichem Ungestüm verfochten. Fast alle aber sind im weiteren Verlaufe immer konservativer geworden, zum Teil später sogar ins Lager der Reaktion offen übergegangen, als sie dem unmittelbaren Zauber der Lisztschen Persönlichkeit entrückt worden waren. Von größtem Einfluß auf Liszt hinwieder war die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein, ein Monstrum an Geist, eine eifrige Katholikin, von der sich der Meister voll hingebender Dankbarkeit dafür, daß sie ihm Heimat, Familie und Ruf geopfert, in fast unbegreiflicher Weise auch künstlerisch leiten und lenken ließ, obwohl sie keineswegs sehr musikalisch war. Gewisse, zum Teil aus der Manier der französischen Romantik



Joachim Raff (1822—1882).



Hans v. Bülow (1830—1894).

erklärbare Eigentümlichkeiten des Schriftstellers Liszt, die weitschweifige, blumige Redeweise kommen ohne Zweifel auf Rechnung der Fürstin, welche die Lisztschen Skizzen stilistisch in ihrer Art ausarbeitete.

Das blaue Zimmer der Altenburg, worin ihre Schreibtische nebeneinander standen, vereinte das Paar gar oft zu gemeinsamer geistiger Arbeit. Liszts Fruchtbarkeit in den ersten Jahren ihres Zusammenseins ist geradezu erstaunlich und bezeugt am besten die anregende Kraft dieser zwar nicht schönen, aber bedeutenden und durchaus ungewöhnlichen Frau. Es entstanden damals die Entwürfe zur Bergsinfonie („*Ce qu'on entend sur la montagne*“) und *Dante-Sinfonie* (1847/48), die Partituren von „*Héroide funèbre*“ und „*Tasso*“ (1849), „*Mazeppa*“, „*Prometheus*“ (1850) und die als Musik zu der ersehnten — damals in das Bereich der Möglichkeit gerückten — Hochzeit mit der Fürstin gedachten „*Festklänge*“, endlich die ersten Sätze der „*Faust-Sinfonie*“ (1853). Andere Werke knüpften an die eben abgeschlossene Virtuosenzeit Liszts an: die beiden *Klavierkonzerte* in *Es-* und *A dur* (1848, in den fünfziger Jahren mehrfach überarbeitet), das „*Grosse Konzertsolo*“ (1850), die schon früher entworfenen, aber jetzt erst ausgeführten großartigen *Dies-irae-Variationen.* Auch die ersten fünfzehn „*Ungarischen Rhapsodien*“ sind schon in den Jahren 1851/53 komponiert worden, die beiden „*Balladen*“ und die einsätzige „*h moll-Sonate*“, wohl das bedeutendste Lisztsche Klavierwerk, gehören dieser Zeit an. Der Orgel schenkte Liszt die „*Phantasie über Ad nos ad salutarem undam*“ (1851), und fast unübersehbar ist die Menge der *Lieder*, *Männerchöre*, *Festgesänge* und *Kantaten* für alle möglichen Weimarer Gelegenheiten. Hervorgehoben seien die Chöre zu Herders „*Entfesseltem Prometheus*“ und der Männerchor „*An die Künstler*“. Nur sehr langsam brachen diese Werke sich den Weg an die Öffentlichkeit, da Liszt, der selbst mit unerhörter Selbstlosigkeit für die Schöpfungen Anderer mit Worten und Taten eintrat, niemanden hatte, der für ihn wirksame Propaganda getrieben hätte. Waren doch seine Jünger einflußlose Musiker und auch Richard Wagner ohne Fühlung mit dem öffentlichen Konzertwesen, überdies zu sehr in seine dramatische Ge-



Peter Cornelius (1824—1874).

dankenwelt eingesponnen. Den an ihn wiederholt herantretenden Lockungen auf das Theater — bald wurde er von italienischen Unternehmern mit Anträgen verfolgt,[1] bald redete ihm Wagner zu, eine Oper zu schreiben und bot ihm zu diesem Zweck den Entwurf seines „Wieland“ an — wußte sich Liszt in richtigerer Einsicht in die Grenzen seiner Begabung immer wieder zu entziehen.

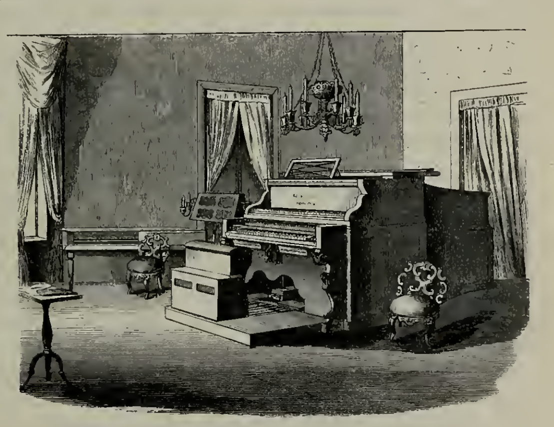
Man könnte die reformatorische Bedeutung des Komponisten Liszt auf die Formel bringen: Befreiung von der Tyrannei der Sonatenform, welche die Musik durch etwa hundert Jahre beherrscht hatte. Die Kraft zu neuen Formenbildungen aber sollte die Tonkunst vor allem aus der innigen Verbindung mit der Poesie schöpfen, und hierin berührte er sich mit Wagners Ideen vom Gesamtkunstwerk und mit Berlioz' Programmsinfonien. Aber während Berlioz seine programmatischen Pläne in die fertige Sinfonieform gewaltsam hineinzwängte, wollte Liszt die Form seiner „*Sinfonischen Dichtungen*“ von der dichterischen Idee bestimmt, aus ihr entwickelt wissen. Nicht auf Tonmalerei und Schilderungsmusik kam es ihm an, nicht auf die musikalische Wiedergabe eines malerischen oder poetischen Inhalts. Er wußte gut, „daß der letzte Schüler der Landschaftsmalerei mit einigen Strichen eine Ansicht getreuer wiedergibt, als der mit allen Mitteln des Orchesters arbeitende Musiker.“ Aber der Stoff müsse eben von der Seite des Gefühlsausdrucks erfaßt, in die Sprache der Musik übersetzt werden, um von ihm das auszusagen, was weder dem Dichter noch dem bildenden Künstler darzustellen möglich wäre. Die symbolische Bedeutung der Musik ist es, deren Eindruck er anstrebt. Geschichtlich ist die Mendelssohnsche „Ouvertüre“ die Vorläuferin der „Sinfonischen Dichtungen“, die Liszt ja selbst anfangs „Ouvertüren“ nannte. Und in seinen Sinfonien weiß er mit genialer Intuition die einzelnen Satztypen aus dem dichterischen Vorwurf zu entwickeln. Die Dante-Sinfonie, deren Wirkung ursprünglich dioramenartige Wandelbilder steigern sollten, zerfällt in Hölle, Fegfeuer und Himmel. Die Faust-Sinfonie in drei „Charakterbilder“: Faust (Allegro), Gretchen (Andante), Mephistopheles (Scherzo). Seine h moll-Sonate gab das erste, kühne, seither kaum wieder gewagte Beispiel einer Sonate in einem Satz. Seine beiden Klavierkonzerte zeigen das Bestreben, die einzelnen Sätze äußerlich wie innerlich enger zu verbinden, als es bisher üblich war. Er verzichtet darauf, die Sätze durch Schlüsse zu trennen. Er bringt im letzten Satz des Es dur-Konzertes das ganze thematische Material in veränderter Gestalt[2] und gibt dem A dur-Konzert mittels durchlaufender Themen organische Einheitlichkeit. Man muß überhaupt daran festhalten, daß die musikalische Sprache Liszts eine eigene Syntax hat. Während die früheren Sinfoniker vom prästabilierten Thema ausgehen, das sie erst in der Durchführung in seine Bestandteile auflösen,

---

[1] So beschäftigte ihn in den vierziger Jahren eine Oper „*Sardanapal*“ nach Byron und 1857 der Plan einer von Mosenthal zu dichtenden ungarischen Nationaloper.

[2] „Diese Art von Zusammenfassen und Abrunden eines ganzen Stückes bei seinem Abschluß ist mir ziemlich eigen; sie läßt sich aber vom Standpunkte der musikalischen Form gänzlich behaupten und rechtfertigen.“ (Liszt an seinen Onkel, 26. März 1857.)

erwächst die Lisztsche Musik oft aus Motiven, die sich erst im Verlaufe des Werkes zu Themen entfalten.[1] Auch die rezitativische Instrumentalphrase gehört zu den Kennzeichen des Lisztschen Stils. Freilich, auch das ist richtig, daß Liszt, von tausend Dingen in Anspruch genommen, nur selten zur vollen Konzentration seiner vielfältigen Gaben gekommen ist, daß manches flüchtig, skizzenhaft hingeworfen ist, daß der Genialität des Einfalls die Meisterlichkeit der Durchbildung nicht immer entspricht, so daß Wagner ein Verhältnis zu Liszts instrumentalen Werken am besten dadurch zu gewinnen glaubte, daß er sie als orchestrale Fixierungen der Phantasien des Pianisten Liszt auffaßte. Für den besonderen ästhetischen Wert der Impression fehlte den Musikern jener Zeit, deren Ideal die res facta, die planvoll entworfene und bis in die kleinsten Einzelheiten liebevoll ausgearbeitete Komposition war, das feinere Verständnis. Dazu kam, daß Liszts Stil inmitten einer hauptsächlich polyphon hörenden und denkenden Musikerwelt ein homophoner war. Seine Stärke lag also vornehmlich in der ausdrucksvollen, sensitiven Umbildung der Melodie, in ihrer reich differenzierten Nuancierung durch eine sehr mannigfaltige auf Bach, Chopin, Schubert und den neueren Franzosen fußende Harmonik und durch farbige, Berlioz' Errungenschaften geistvoll fortbildende Instrumentation. Bedeutsam ist ferner Liszts Schaffen auf dem Gebiet der Vokalmusik. Das moderne deklamatorische Lied, bei dem der Klavierpart — wie schon Schumann es anbahnte — nicht „begleitet“, sondern das der Wortsprache Unaussprechliche, zwischen den Zeilen des Textes Schwebende dem Gefühle vermittelt, nennt ihn seinen Vater. Er befolgte da die Prinzipien Wagners, nur daß sein nicht sehr entwickeltes Verhältnis zum Deutschen ihm verwehrte, in seinen der Mehrheit nach auf deutsche Gedichte geschriebenen Liedern jenen echten, aus intimstem Empfinden für die Sprache fließenden Sprachgesang zu erreichen.



Liszts Musiksalon in der Altenburg zu Weimar mit dem Riesenflügel von Alexandre & Sohn in Paris und Mozarts Klavier.

Mit dieser bedeutsamen schöpferischen Tätigkeit ging eine reiche nachschaffende parallel. Werke, an denen andere Musikdirektoren ängstlich vor-

[1] Vergl. Heuß in der ZIM. 13, H. 1.

übergingen, wurden aufgeführt. Im Theater 1851 Raffs Oper „König Alfred“, im Konzert Berlioz' „Harold-Sinfonie“. 1852 im Theater Berlioz' „Benvenuto Cellini“, dem im November eine ganze Berlioz-Woche folgte. Im Verein mit Joachim und dem Cellisten Coßmann spielte Liszt auch fleißig Kammermusik. Mit einer Wagner-Woche Anfang 1853 glaubte er dann das Äußerste geleistet zu haben, was sich mit den beschränkten Mitteln Weimars erreichen ließ, und erbat seine Entlassung, die ihm freilich ebensowenig gewährt wurde als die von ihm geforderten reicheren Mittel. Was die Lisztsche Propaganda vor anderem Cliquenwesen auszeichnet, ist, daß sie dem Fortschritt auch außerhalb des eigenen Parteilagers diente. So führte Liszt auch Schumanns „Manfred“ auf, dann die „Genoveva“ (ungeachtet ihres früheren Mißerfolgs in Leipzig) und trat entschieden für Robert Franz, den Liederkomponisten, ein. Auch der junge Johannes Brahms fand auf der Altenburg einen auszeichnenden Empfang. Das Musikfest in Ballenstedt (1852), das Liszt dirigierte, war dann der erste Versuch, die neue Richtung auch außerhalb Weimars festzusetzen, und diese Tendenz fand auf dem Karlsruher Musikfest (1853) ihre Fortsetzung. Ein Umschmiß, der dabei im Finale der Neunten Sinfonie durch das Versehen eines Fagottisten passierte, gab Liszts Gegnern den willkommenen Anlaß, ihn als Dirigenten heftig anzugreifen, worauf er — das einzigemal in seinem Leben — mit einer Selbstverteidigung antwortete, die auf die neue, ungewohnte Art seiner Vortragsweise hinwies und in dem geflügelten Worte gipfelte: „Wir sind Steuermänner, keine Ruderknechte.“ In einer Zeit, wo „das Dogma von der Gleichwertigkeit der Vierteln und der Unveränderlichkeit des Tempos“ ein Dogma der Musiker bildete, übte Liszt das aus dem fessellosen Temperament der Pariser Virtuosen geborene *tempo rubato* aus, welches auch seine eigenen rhapsodischen Schöpfungen voraussetzen. Seinem Freunde und Kunstgenossen Chopin hatte er schon 1851 mit einer von poetischem Geist durchwehten Studie ein literarisches Denkmal gesetzt.

Liszt und Wagner.

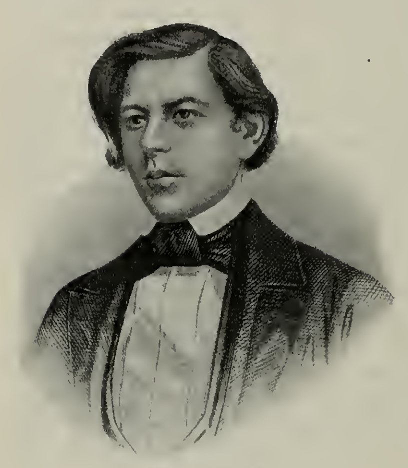
Im Juli 1853 kam Liszt nach Zürich, und die beiden Freunde trafen nach vier Jahren der räumlichen Trennung endlich wieder zusammen. „Jetzt genoß ich,“ erzählt Wagner in seinen Memoiren, „zum ersten Male die Freude, meinen Freund als Komponisten näher kennen zu lernen. Neben manchen berühmt gewordenen neueren Klavierstücken von ihm gingen wir auch mehrere seiner soeben vollendeten sinfonischen Dichtungen, vor allem seine Faust-Sinfonie, mit großem Eifer durch. Meine Freude über alles, was ich von Liszt erfuhr, war ebenso groß als aufrichtig, vor allem aber auch bedeutungsvoll anregend: ging ich doch selbst damit um, endlich, nach so langer Unterbrechung, mich wieder der musikalischen Produktion zuzuwenden.“ Die Stelle ist bedeutsam, weil sie uns den Schlüssel des musikgeschichtlichen Rätsels gibt, wieso Wagner mit der Komposition des „Rings“ mit einem Male ein ganz anderer Musiker wird als in seinen voraufgehenden Werken.

Man darf von der Freundschaft der beiden Heroen der modernen Tonkunst wohl sagen, daß es Gegensätze waren, die einander hier anzogen. Wagner, der Germane, der nach dem Seitensprung in die Pariser Internationale die Traditionen Carl Marias von Weber fortbildete, und Liszt, der Weltbürger, im Pariser Milieu erwachsen, den Faden der jungfranzösischen Bestrebungen weiterspinnend. Wagner, der Willensmensch, mit dem gesündesten Egoismus des ganz von seiner Aufgabe erfüllten Geistes ausgestattet, Liszt, das „Riesenherz“, das Urbild der edelsten Aufopferung für andere. Wagner, der alles Licht seines Genius in unerhörter Konzentration zur mächtigen Flamme sammelt, Liszt, der es mit souveräner Freigebigkeit in tausend Blitzen und Funken versprüht. Wagner, der Mann mit dem häuslichen Sinn, mit der Abneigung gegen die große Welt; Liszt, die glänzende Erscheinung des Salons und Meister aller Formen der Höflichkeit. Es war Wagner, der in Betreff der reinen Instrumentalmusik eine etwas konservative Haltung bewahrte, nicht möglich, Liszt bis in die radikalen Ausläufer seiner künstlerischen Anschauungen zu folgen, ebensowenig als Liszt sich auf gewisse Punkte des Wagnerschen Programms, z. B. die Bevorzugung der dramatischen Gattung, die Personalunion des Dichters und Musikers etc., einließ. Nur darin stimmten sie überein, daß für die Musik eine Zeit gekommen sei, wo sie nicht mehr absolut, in der Vereinzelung, sondern in einer engen Verbindung mit den Schwesterkünsten, vor allem mit der Poesie, sich weiter entwickeln müsse. Es ist nicht ganz unrichtig, wenn man Liszt als den Erfinder, Wagner als den Verwerter bezeichnet, mag dieses Wort immerhin den bedeutenden mitschöpferischen Anteil Wagners an der Ausbildung des neuen Stils übersehen. Jedenfalls ist Wagner zu diesem Stil durch die Kenntnis der Lisztschen Musik erst angeregt worden. Da aber die sinfonischen Werke Liszts dem Publikum erst viel später bekannt wurden als die Wagnerschen, da man jedenfalls um ihre viel frühere Entstehung nichts wußte, ist Liszt in der folgenden Zeit vielfach für einen Nachahmer Wagners gehalten worden, und dieser Irrtum schien seine Bestätigung zu finden, als ihm in späterer Zeit wirklich hie und da eine Wagnerische Wendung, besonders aus dem „Lohengrin“, unterlief. Die Nixengesänge des „Rheingold“ konnte man dem Schöpfer des „Lohengrin“ zutrauen. Bei der realistischen Tonmalerei beim Auftritt Alberichs aber hat offenbar schon die „Faust-Sinfonie“ Pate gestanden.

Die Anregung, die ihm Liszt gewährt hatte, bewirkte zunächst, daß Wagner auf einem Ausfluge nach Oberitalien, da er schlaflos in einem Gasthof zu Spezzia (bei Genua) lag, die produktive Stimmung überkam und ihm das Rheingoldvorspiel einfiel. Sofort kehrte er nach Hause zurück, aber es war nur der Vorbote erneuter Schaffenskraft gewesen, der sich anmeldete. Anfang Oktober fand eine neue Zusammenkunft mit Liszt in Basel „Zu den drei Königen“ statt, wohin Liszt vom Karlsruher Musikfest eine Schar von Anhängern mitbrachte (Bülow, Cornelius, Joachim, Remenyi, Richard Pohl) und wo ein enthusiastisches Verbrüderungsfest gefeiert wurde. Wagner las aus seinem „Ring“ vor und Joachim stellte sich ihm begeistert als Konzertmeister

für die geplanten Festspiele zur Verfügung. Am andern Tage kam die Fürstin Wittgenstein mit ihrer Tochter an und fuhr mit Liszt nach Paris. Wagner begleitete sie. Im Kreise der Lisztischen Familie und vor Berlioz las er seine „Götterdämmerung“ vor. Mit neubelebtem Mut kehrte er dann nach Zürich zurück und warf sich nach einer fünfjährigen musikalischen Arbeitspause in die Komposition des „*Rheingolds*“.

Materielle Sorgen hemmten bald ihren Fortgang. Wagner wollte darum seine Tantiemen von „Lohengrin“ an Breitkopf & Härtel verpachten, als der Mißerfolg der elend zusammengestrichenen Oper in Leipzig unter J. Rietz (Anfang 1854) die Verleger wieder wankend machte. Doch wurde die Rheingold-Partitur in den letzten Tagen des Mai noch fertig und die Komposition der „*Walküre*“ alsbald aufgenommen. Mitten darin lernte der Meister die Philosophie Schopenhauers durch Herwegh kennen und dieses „Himmelsgeschenk“ schien ihm die Rätsel seiner eigenen Dichtung auszudeuten. „Sein Hauptgedanke: die endliche Verneinung des Willens zum Leben ist von furchtbarem Ernst, aber einzig erlösend,“ schrieb er an Liszt, der freilich als gläubiger Katholik den „alten knurrenden Pudel Schopenhauer“ ablehnte. „Mir kam er natürlich nicht neu,“ fährt Wagner fort, „und niemand kann ihn überhaupt denken, in dem er nicht bereits lebte.“ Zugleich taucht ein neuer Plan in seiner Phantasie auf. „Da ich nun aber doch im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genossen habe, will ich diesem schönsten aller Träume ein Denkmal setzen, in dem von Anfang bis zum Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll — Tristan und Isolde.“



Joseph Joachim (1831—1907).

Der Stil, den Wagner mit der Komposition des „Rings“ sich schuf, war von seinen früheren Werken sehr verschieden. Hier, wo er nicht den historischen Menschen mit seinen Konventionen, sondern das Reinmenschliche darstellen wollte, hier, wo ihm der gestreckte jambische „Literaturvers“ und der Endreim nicht mehr am Platze dünkte, wo er sich eines zweihebigen, durch Alliteration gebundenen Kurzverses bediente, der ganz aus den Erfordernissen der Musik geboren war, mußte auch eine neue Art Musik gefunden werden. Hatte er früher das schon von den Romantikern gelegentlich angewandte Erinnerungsmotiv mit großer Wirkung bedeutsam zu gebrauchen gewußt, so entwickelte er nunmehr das ganze Gewebe seiner Musik

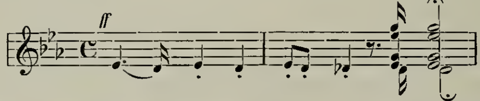
aus „Leitmotiven“. (Das Wort ist erst in den siebziger Jahren von Hans von Wolzogen geprägt worden.) Das Leitmotiv kennzeichnet Personen und Begriffe, soll aber keineswegs immer seine erinnernde Kraft bewähren und bestimmte Vorstellungen wachrufen, sondern wird oft auch rein musikalisch zum sinfonischen Aufbau der Komposition verwertet. Es gibt Szenen, die ein einziges Motiv beherrscht, es gibt solche, die auf dem Gegensatz zweier oder mehrerer Motive beruhen, es gibt andere, in denen eine größere Anzahl zu einem bunten Kranz aneinandergefügt werden, wobei der dichterische Inhalt die Reihenfolge bestimmt. Und in der Anpassung dieser Motive an die Situation, in ihrer psychologischen Variierung zeigt Wagner ebensoviel Genialität als Meisterschaft, weit über Berlioz hinaus, dessen idées fixes ihm die Anregung gaben. Dabei ging Wagner, je länger je mehr, auf eine thematische Polyphonie, d. h. auf eine kontrapunktische Koppelung der Leitmotive aus, sporadisch im „Rheingold“, öfter in der „Walküre“, am häufigsten im „Siegfried“. Seine Leitmotive sind von intuitiver Charakteristik, von markanter Einfachheit, in ihrem Gebrauch ist Wagner weit entfernt von allem Schematismus. Bald bedient er sich ihrer, die geheimen, unausgesprochenen Gedanken und Empfindungen der handelnden Personen zu verraten, bald machen sie — wie der Chor im antiken Drama — dem Empfinden des idealen Zuschauers Luft, bald werden daraus jene großartigen Naturbilder (Wogen des Rheins, Regenbogen- und Feuerzauber, Waldweben usw.) geschaffen, die für den „Ring“ so kennzeichnend sind. Dazu wird ein gewaltiges Orchester aufgeboten: je 16 erste und zweite Geigen, je 12 Bratschen und Celli, 8 Kontrabässe, die Bläser mit Ausnahme der Fagotte vierfach besetzt, reichliches Schlagzeug, im „Rheingold“ überdies 6 Harfen und 16 Ambosse. Namentlich ist es der dämonische Klang der tiefen Blechinstrumente, der dem Ringorchester die besondere Farbe gibt.

Was den Gesang betrifft, herrscht jetzt durchaus der *Sprachgesang,* d. h. die Melodie erwächst aus dem bei ausdrucksvoller Deklamation natürlichen Tonfall der Sprache auf. In dem Erlauschen dieser Sprachmelodie äußert sich Wagners geniale Schöpferkraft nicht minder genial als in der Erfindung der Leitmotive. Bisweilen blüht diese lebendige, von der rhythmusarmen Kantilene des „Lohengrin“ gründlich verschiedene Melodie zu liedartigen Gebilden auf. Wenn dieser Sprachgesang im „Rheingold“ noch hier und da einen Stich in das alte Rezitativ hat, so bietet namentlich der erste Akt der „Walküre“ und des „Siegfried“ eine ununterbrochene Folge sprachgesanglicher Treffer.

Von seiner Frau und seinen Freunden gedrängt, nahm Wagner, die Instrumentation der „Walküre“ unterbrechend, den Antrag der Londoner Philharmonic Society an, vom März bis Juni 1855 deren Konzerte zu dirigieren. Dieser englische Aufenthalt ist für ihn die Quelle vieler Widerwärtigkeiten geworden. Die englische Presse, vor allem das kritische Dioskurenpaar Chorley und Dawison, eingeschworene Mendelssohnianer, verriß ihn grundsätzlich und ihn selbst freute die Sache nicht, da ihm zu jedem Kon-

zert nur eine Probe bewilligt wurde. Ein Lichtpunkt dieser fatalen Monate war, daß er sich mit Berlioz näher befreundete, der im Juni eine andere Londoner Musikgesellschaft leitete. Auch fand er in Karl Klindworth den „Klavierauszügler“ für sein Nibelungenwerk. Was wollte der schmale Gewinn von tausend Francs dagegen bedeuten, daß infolge des englischen Klimas und des erlittenen Ärgers unaufhörliche Anfälle der Gesichtsrose den Meister plagten, so daß er seine Züricher Konzerte aufgeben mußte und mit Mühe in Jahresfrist die Instrumentation der „Walküre“ beendigen konnte. Erst die Heilanstalt des Dr. Vaillant in Mornex stellte ihn im Sommer 1856 wieder her. Eifrig studierte er dort Liszts nun im Druck erschienene Partituren. Jene von Berlioz, um die er ihren Autor und später Liszt gebeten hatte, wurden ihm allerdings — nicht zugesandt. Immerhin mächtig angeregt, konnte er, kaum wieder in Zürich, die Komposition des „Siegfried“ beginnen, als sein großer Weimarer Freund mit der Fürstin selbst dort zu längerem Besuche eintraf.

In den drei Jahren, wo sie einander fern geblieben waren, hatte Liszts Muse nicht gefeiert. Zu den sinfonischen Dichtungen waren 1854 die „*Préludes*“ und „*Orpheus*“ gekommen, die Faust- und Dante-Sinfonie war 1854 bezw. 1855 fertig geworden, ebenso die große Orgelfuge über den Namen Bach. Er hatte, von dem Fürstprimas dazu aufgefordert, eine *Festmesse* zur Einweihung des Doms zu Gran komponiert, die nach allerlei Intrigen am 31. August 1856 zur Aufführung gelangt war, und damit zum ersten Male den Boden der Kirchenmusik betreten. Er hatte diesem Versuch die Komposition des 13. und 137. *Psalms* folgen lassen. Dazu war wiederum eine reiche reproduktive Wirksamkeit gekommen. 1855 hatte er ein Berlioz-Fest unter der Leitung des Meisters in Weimar vorbereitet und in einem der Festkonzerte zum ersten Male sein Klavierkonzert in Es gespielt, dessen Eingangsthema



Hans von Bülow damals die Worte unterlegte: „Ihr versteht uns alle nicht, ha ha!“ Ein zweites Berlioz-Fest, ein Jahr später, brachte den neustudierten „Cellini“ und „Fausts Verdammnis“. Doch schlug der Versuch, Berlioz zum Wagnerianer zu bekehren fehl, denn der an rhythmische Mannigfaltigkeit gewöhnte Franzose verließ, durch das Vorwalten des geraden Taktes gelangweilt, die Vorstellung des Lohengrin. Außer der Einstudierung von Schuberts „Alfonso und Estrella“, Anton Rubinsteins „Sibirischen Jägern“ (1854), Schumanns „Genoveva“ (1855) hatte Liszt zahlreiche auswärtige Festkonzerte und das Wiener Mozart-Fest dirigiert, hatte die Berliner Tannhäuseraufführung überwacht, hatte sich mit den sinfonischen Dichtungen in Berlin und Magdeburg die ersten vernichtenden Kritiken über seine Kompositionen geholt. In Weimar selbst hatte Liszt in dem zu Neujahr 1855 von fortschrittlichen

Künstlern begründeten, geselligen „Neu-Weimarer Verein“ den Vorsitz.[1] Bald war es zum ersten Konflikt gekommen, als der zu Eigenbrödelei geneigte Raff ein Buch („Der Fall Wagner“ 1854) veröffentlichte und darin zum Teil gegen den Schöpfer des „Lohengrin“ Stellung nahm. Er sah sich moralisch gezwungen, Weimar zu verlassen. Auch im Privatleben Liszts hatte sich Manches ereignet. Hans v. Bülow hatte sich zu Berlin mit Liszts Tochter Cosima verlobt. Und die Hoffnung auf eine eheliche Vereinigung mit der Fürstin durch die erstrebte Ungültigkeit ihrer ersten Ehe war immer mehr gesunken. Als sie der Aufforderung, nach Rußland zurückzukehren, nicht Folge leistete, mußte sich der Weimarer Hof von ihr zurückziehen und ihr großes Vermögen in der Heimat wurde zugunsten ihrer Tochter und ihres Gemahls konfisziert. Kurz, es gab für die beiden Freunde Stoff genug zu gegenseitiger Mitteilung.

Leider benützte die geistvolle, exzentrische Fürstin, oder, wie sie Wagner scherzend zu nennen pflegte: „Die Kapellmeisterin“, den Züricher Aufenthalt, um sich für ihre gesellschaftliche Isolierung in Weimar schadlos zu halten, indem sie im Hotel Baur eine Art Musenhof etablierte, alle Literaten, Künstler, Professoren der Stadt heranzog und mit ihren schöngeistigen Diners und Soupers die Stadt in Aufregung brachte. In diesem Trubel konnten sich Liszt und Wagner nicht so geruhig aussprechen, als sie es wünschten. Doch lernte Wagner die Dante-Sinfonie und die sinfonischen Dichtungen Liszts am Klaviere kennen und bei einem Festabend zu dessen 45. Geburtstage wurde der erste Akt der „Walküre“ zu Gehör gebracht. Danach reisten die Freunde nach St. Gallen, wo Liszt am 23. November in einem Abonnementskonzert seinen „Orpheus“ und seine „Préludes“, Wagner die „Eroica“ dirigierte. Als Frucht dieser Eindrücke darf Wagners „*Brief über Franz Liszts sinfonische Dichtungen*“ gelten (Februar 1857).[2] Bis dahin schritt die Arbeit am „Siegfried“ nur langsam vorwärts, weil der Lärm der Stadt den Meister empfindlich störte.

Wagner hatte mit Liszt verabredet, daß er den „Ring“, der 1859 fertig sein sollte, in Weimar aufführen werde. Da dies nur unter seinen Augen möglich war, betrieb Liszt jetzt eifriger die Amnestierung seines Freundes und hoffte diesen durch Erwirkung einer großherzoglichen Pension an Ilm-Athen fesseln zu können. Aber die Ereignisse entwickelten sich anders, als Liszts Optimismus wähnte, der von Wagner allerdings nie geteilt wurde. Bald mußte Liszt bemerken, daß die Neigung seines Fürsten sich von der Musik weg den bildenden Künsten zuwandte, daß von Seite des Weimarer Hofes, der sich erst in der Patronisierung des „Rings“ gefallen hatte, schon der namhaften Kosten wegen für seine kühnen Pläne nichts mehr zu erwarten

[1] Über die Geschichte des Vereins siehe die Aufsätze in der „Neuen Musik-Zeitung“ Heft 1, 3, 7, 9 des 31. Jahrgangs. Die Bilder von Bülow und Cornelius (S. 37) sind nach Zeichnungen von Friedrich Preller, die er für das „Genelli-Zimmer“ in Weimar entwarf.

[2] Er ist an die Prinzessin Wittgenstein gerichtet und rührte Liszt tief. Der scharfe Instinkt der Fürstin spürte freilich zwischen den Zeilen den Zwang heraus, den der Meister sich antat. Wohl war er von einigen sinfonischen Werken seines Freundes künstlerisch ergriffen, aber die Existenznotwendigkeit der sinfonischen Dichtung logisch zu beweisen, mußte dem, der das Musikdrama für das Kunstwerk der Zukunft hielt, schwierig genug sein.

sei. Da entschloß sich denn Wagner, zumal Breitkopf & Härtel den Verlag des Riesenwerkes ablehnten, die Arbeit daran ruhen zu lassen, um mit einem leichter ausführbaren Werke die Fühlung mit der Bühne wieder zu gewinnen. „Ich habe meinen jungen Siegfried noch in die schöne Waldeinsamkeit geleitet. Dort hab' ich ihn unter der Linde gelassen und mit herzlichen Thränen von ihm Abschied genommen... Es hat mich einen harten, bösen Kampf gekostet, ehe ich so weit kam.“ (Br. an Liszt 28. Juni 1857.) Die Kompositionsskizze des zweiten Aktes verschloß er im Pult und schritt an den Entwurf des

Tristan.

Das Ehepaar Wesendonk hatte sich bei Zürich auf dem grünen Hügel eine herrliche Villa erbaut und dem von den Klavieren der Nachbarn gefolterten Richard Wagner ein auf demselben Grunde alleinstehendes Häuschen gegen eine kleine Miete zum Bewohnen angeboten. In diesem „Asyl“, das er im Frühling 1857 bezog, wobei ihm der erste Gedanke des Karfreitagzaubers kam, hat Wagner im August und in der ersten Hälfte des September, während das neuvermählte Ehepaar Hans und Cosima von Bülow zu Besuch bei ihm weilte, seinen „*Tristan*“ gedichtet. Und als er Frau Wesendonk am 18. September die vollendete Dichtung überreichte, kam es zwischen den Beiden zur Aussprache. Schon lange zuvor war sie in aller Stille sein Schutzengel gewesen und bot nun dem Meister das damals zum erstenmal empfundene schmerzliche Glück einer entsagungsvollen, idealen Liebe. Wagners Leidenschaft war ein Rausch, ein Fieber, das Erlebnis, das er brauchte, um das wonnige Leid seines Heldenpaares in der Tiefe des eigenen Herzens feurig mitzuempfinden. Wobei es gleichgültig ist, ob Mathilde Wesendonk die Gefühle ihres großen Freundes teilte, oder ob ihre Gegenliebe bis zu einem gewissen Grade ein Wahn, eine Selbsttäuschung Wagners war, in der ihn die edle Frau gern beließ, da sie die seine Phantasie so beispiellos beflügelnde Macht dieses Wahnes erkannte. Zu Ende des Jahres hatte er schon den ersten Akt komponiert und „*Fünf Gedichten*“ der Frau Wesendonk Töne verliehen. Aber die eifersüchtige Minna, die Gattin des Meisters, sah diese zarten Beziehungen, deren Idealität über ihr Verständnis hinausging, in anderem Lichte, es kam zu peinlichen Konflikten und zuletzt blieb nichts übrig, als das freundliche Asyl im August



Mathilde Wesendonk (1828—1902).

wieder zu verlassen. Das Ehepaar Wagner beschloß eine zeitweilige Trennung, um sich von den Gemütsbewegungen der letzten Zeit zu erholen. Minna reiste mit dem Hausrat nach Dresden, Wagner begab sich nach Venedig.

Dort, im Ohrenfrieden in der Einsamkeit der alten Lagunenstadt, die Schönheit der Mondnächte mit ihrem Gondoliergesang genießend, ist ihm die Musik des zweiten Tristan-Aktes „wie ein sanfter Strom aus der Seele geflossen“. Der dritte Akt wurde im Frühling 1859 in Luzern abgeschlossen, und er durfte der Freundin mitteilen: „Daß ich den Tristan geschrieben, danke ich Ihnen in alle Ewigkeit.“ Aus den inneren Kämpfen jener Tage geboren, ist er das Drama der Sehnsucht und der Weltüberwindung geworden, getränkt von Schopenhauerschem Geiste, das wahre „Opus metaphysicum“ des Meisters.

Mehr noch als in den ersten Teilen des „Rings“ ist die musikalische Anregung durch Liszt im „Tristan“ zu spüren. Namentlich in harmonischer Hinsicht. Wagner übernimmt die Modulation auf Grund der Terzverwandtschaft der Dreiklänge, die Wiederholung der nämlichen Phrase in der Tonart der kleinen oder großen Terz (Liebestod), bisweilen auch die Lisztsche Enharmonik. Wie Liszt im „Faust“ reiht er übermäßige Dreiklänge aneinander, gebraucht den Septakkord der ersten und vierten Stufe, entwickelt eine Meisterschaft der Vorhalttechnik und läßt sich von der Dante-Sinfonie inspirieren, im „Tristan“ gewissermaßen das Hohelied der Chromatik zu singen. Auch der Taktwechsel innerhalb engerer Grenzen, wie er im dritten Akt auftritt, scheint von analogen Stellen der Dante-Sinfonie beeinflußt zu sein, und so durfte er wohl Liszt versichern: „Bei meinen letzten Arbeiten hast du mir bestimmt geholfen“ als auch gegen Bülow bekennen, er sei seit seiner Bekanntschaft mit Liszts Kompositionen als Harmoniker „ein ganz anderer Kerl“ geworden. Dennoch war er ungehalten, als Richard Pohl in einem Artikel auf dieses Verhältnis hindeutete, weil er Mißverständnisse befürchtete und sich bewußt war, im „Tristan“ ein Werk von höchster Originalität geschaffen zu haben.

„An dieses Werk erlaube ich die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen, nicht weil ich es nach meinem System geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen, sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichen Rücksichtslosigkeit in einer Weise mich bewegte, daß ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte.“ Wie im „Ring“ erwächst das sinfonische Gewebe der Musik aus einer Anzahl von ungemein ausdrucksvollen Leitmotiven. Aber während jene im Nibelungenwerk vorzugsweise die äußere Erscheinung, die Gebärde und szenische Bewegung in Tönen abbilden, sind sie im „Tristan“ die Vermittler der Seelenbewegung, der „inneren Gebärde“, und in diesem Sinne durfte Wagner von dem Werke sagen, es sei mehr Musik als alles, was er zuvor gemacht habe. In ihrer Verbindung, Lösung, Koppelung ergeben die Motive wirklich eine *„unendliche Melodie“*, die nicht in scharf abgezirkelten achttaktigen Wellenperioden, sondern wie ein reicher, von vielen Nebenflüssen

gespeister Strom dahinflutet. Die Musik hat hier in der Tat eine ganz neue, dabei stilistisch in sich vollendete Sprache gewonnen. Die psychologische Abwandlung der Leitmotive ist vertieft, sie macht das Seelenleben der handelnden Personen bis in alle Nuancen transparent. Das dem Nibelungenwerk gegenüber vereinfachte, auf den Stand des „Lohengrin“ beschränkte Orchester (dreifache Holzbläserbesetzung), zieht aus einer verfeinerten Instrumentationstechnik die Fähigkeit zu reichster und differenziertester koloristischer Abtönung und blüht in einer unerhörten thematischen Polyphonie. Wagner nennt selbst als Kennzeichen der Tristanmusik die „Kunst des Übergangs“, womit er auf die wunderbare allmähliche Überleitung und Vermittlung der dramatischen Gegensätze abzielt. Zu der sinfonischen Entwicklung des Orchesters gesellt sich ein überaus reizsamer Sprachgesang, doch gibt es gerade im zweiten Akte Stellen, wo der Überschwang der Instrumente die Führung an sich reißt, wo die gemeine Deutlichkeit des sprachlichen Ausdrucks in den Singstimmen sich ihm unterordnet, in ihm verschwimmt. Wenn Wagner, als er sich zur Ausführung des „Tristan“ entschloß, vermeint hatte, damit ein „praktikables“, leichter aufführbares Werk zu schaffen, ja wenn er sich mit dem Gedanken getragen hatte, es zuerst in italienischer Sprache, mit italienischen Sängern in Rio de Janeiro herauszubringen, wo man eine Oper von ihm wünschte, so mußte er am Schluß wohl auflachen, wo ganz anders hin ihn der Dämon gerade im „Tristan“ getrieben hatte. In seiner stilistischen Vollkommenheit steht der „Tristan“ als ein Gegenstück zu dem Nonplusultra der heiteren Muse, dem Mozartschen „Figaro“ da. Mit seinen ungeheueren Ekstasen und Leidenschaften, mit seiner breiten, schwelgerisch-erotischen Lyrik, mit seiner ergreifenden, wie ins Unendliche strebenden Schwermut ist der „Tristan“ nicht nur ein Monument der modernen Reizsamkeit, sondern hat in der jungen Musikergeneration ein wahres Tristanfieber entzündet, das man der Wertherschwärmerei des vorausgegangenen Jahrhunderts vergleichen könnte. Wozu auch die merkwürdige Parallele der keltischen Landschaftstimmung (Ossian, Careol) käme. Was Wagner später für einen „Exzeß“ hielt, der einmal begangen werden mußte, aber nicht wiederholt geschweige denn nachgeahmt werden sollte, wurde der Nachwelt gleichsam zum täglichen Brote.

Schon als er den „Tristan“ begann, hatte Wagner es bitter empfunden, in Zürich von der unmittelbaren Fühlung mit einem kräftig pulsierenden Kunstleben abgeschnitten zu sein. „Ich kann's wenden und wägen wie ich will . . . ich muß die Erfrischung haben, meine Werke aufzuführen, oder — ich packe endlich ein.“ Da ihm Deutschland noch immer verschlossen war, ging er auf Liszts Rat im September 1859 nach Paris. Die Mittel dazu gewährte ihm Freund Wesendonk, der dafür die beiden fertigen Ringpartituren als Pfand nahm.

In Paris interessierte man sich zunächst für den „Tannhäuser“. Als aber aus Karlsruhe, wo der Großherzog für Wagner einstand, die Botschaft kam, daß der dort geplante Tristan „unaufführbar“ sei, dachte Wagner daran, das Werk in Paris zu geben. Der Vorbereitung dieses

Unternehmens galten drei große Orchesterkonzerte, die der Meister Anfang 1860 im Théâtre des Italiens gab. Sie wurden von der Meyerbeer ergebenen Presse überaus gehässig besprochen. Namentlich befremdete die Haltung seines Freundes Berlioz, der, nachdem er das Programm der „Musique de l'avenir“ sehr falsch formuliert hatte, im „Journal des Débats“ feierlich erklärte: „Je lève ma main et je le jure: non credo“. Das veranlaßte Wagner zu seinem „*Offenen Brief an Hector Berlioz*“, worin er dessen Irrtum darlegte. Die Konzerte führten Wagner viele Freunde aus der geistigen Elite von Paris zu, von den jungen Musikern schlossen sich ihm Gounod und Saint-Saëns an und von den Alten versicherte ihn Rossini seiner achtungsvollen Sympathie.[1] Aber der Hauptzweck der Konzerte, den reichen Mäcen Lucy für Wagners Sache zu interessieren, mißglückte.



Minna Wagner.

An den „Tristan“ in Paris war natürlich nicht mehr zu denken. Wohl aber erwirkte es die bei Hof besonders wohlgelittene Fürstin Pauline Metternich, die Frau des österreichischen Gesandten, bei Napoleon III., daß — zum Entsetzen der Meyerbeer-Clique — der „*Tannhäuser*“ zur Aufführung an der Großen Oper befohlen wurde. Für die Titelrolle wurde Albert Niemann berufen, auch die übrige Besetzung geschah nach Wagners Wünschen, und so war ihm denn wie nie zuvor das Material zu einer ausgezeichneten Aufführung dargeboten. Das Verlangen, im zweiten Akt das traditionelle Ballett einzuschalten, mußte er freilich ablehnen. Doch kam er dem Ballettbedürfnis der Pariser durch Ausgestaltung der Venusbergszene zu einer großen Ballettpantomime entgegen. Die dem Tristanstil verwandte Musik ist von glühender Farbenpracht. Berlioz ist hier wirklich übertrumpft. Durch eine Erkrankung Wagners verzögerte sich aber die Premiere bis zum 13. März 1861.

Gewitterschwüle lag in der Luft: Die mächtige Meyerbeer-Partei, welche die Presse beherrschte, stellte sich von vornherein feindselig und erschütterte systematisch das Vertrauen der Künstler in ihre Aufgabe. Vergebens hatte

[1] Vergl. Istel, Wagners Besuch bei Rossini M. 1912.

Wagner alles in Bewegung gesetzt, um die Beseitigung des unfähigen Dirigenten Dietzsch, des „Schöps d'orchestre“, wie ihn Bülow nannte, durchzusetzen. Und zu alledem kam noch der über das verweigerte traditionelle Ballett im Mittelakt entrüstete Jockey-Klub, dem die Hocharistokraten angehörten. Vergebens war der demonstrative Applaus des Kaiserpaars. Ihr eigener Hof pfiff die Oper auf mitgebrachten Jagdpfeifen aus. Wagners Frau wurde insultiert, es gab einen europäischen Skandal. Da zog Wagner sein mißhandeltes Werk zurück. Denn auch die Kritik stellte sich auf die Seite der Exzedenten, mit Ausnahme von Janin im „Journal des Débats“. Niederträchtig benahm sich Berlioz, der seine „Trojaner“ vom „Tannhäuser“ verdrängt glaubte. Weit entfernt, dem vergewaltigten Freunde und Künstler mit seiner Autorität beizuspringen, überließ er das Referat einem andern und



Villa Wesendonk bei Zürich. Rechts Wagners „Asyl“.

wußte sich in seinen Briefen vor Freude über das Fiasko kaum zu fassen. Liszt, dessen gesellschaftliche Beziehungen und diplomatische Gaben Wagner in diesen Tagen von unendlichem Nutzen gewesen wären, sah sich durch eigene Angelegenheiten in Weimar zurückgehalten.

Obwohl die Presse die Kunde von dem Pariser Tannhäuser-Skandal frohlockend durch Deutschland weiterverbreitete, erwachte in den unbefangenen Kreisen jetzt doch das Gefühl für die einem vaterländischen Meister in der Fremde angetane Schmach. Ein Rückschlag erfolgte. Der Großherzog von Baden faßte den Gedanken einer Aufführung des „Tristan“ in Karlsruhe wieder ins Auge. Und als Wagner im Mai nach Wien kam, um für diese von hervorragenden auswärtigen Kräften zu bestreitende Premiere nach geeigneten Sängern zu suchen, schlug ihm bei einer Aufführung des „Lohengrin“ — der ersten, die er hörte — die Begeisterung des Publikums so warm entgegen, daß er gern auf den Antrag einging, sein Werk doch lieber gleich in Wien aufzuführen. Eine von der Fürstin Metternich unter der deutschen Diplomatie der französischen Hauptstadt veranstaltete Subskription ermöglichte ihm, seine Pariser Verbindlichkeiten zu lösen und die Übersiedlung nach Wien zu bewirken. Auf dem Wege dahin begab er sich — da ihm inzwischen

auch das Betreten deutschen Bodens endlich gestattet worden war — nach Weimar, wo vom 5. bis 8. August die Tonkünstlerversammlung des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ tagte und wo er Liszt noch einmal sehen wollte, bevor dieser die durch ihn seinerzeit zur Hochburg des musikalischen Fortschritts erhobene Stadt endgültig verließ.

Das Ende der Lisztschen Ära in Weimar.

Was alles war geschehen seit ihrer letzten Zusammenkunft in Zürich, was den großherzigen Liszt bestimmen konnte, diesen durch fünfzehn Jahre tapfer behaupteten Posten mit einemmal preiszugeben?

Gewiß konnte Liszt von sich sagen: „Stehe ich nicht in der ganzen Kunstwelt da als ein nobler Kerl, der seiner Überzeugung getreu alle schnöden Mittel und gleisnerischen Umtriebe verachtend, ein hohes Ziel wacker und ehrlich anstrebt?“ Und seiner noblen Propaganda für Wagner fehlte auch der Erfolg nicht. In diesem Zeichen siegte er wohl überall. Um so heftiger wandte sich die Opposition gegen den Komponisten Liszt selbst, gegen den jetzt ein wahres Kesseltreiben von allen Seiten begann. Die lautesten Rufer im Streite waren der Mozart-Forscher Otto Jahn in den „Grenzboten“, Ferdinand Hiller in der „Kölnischen Zeitung“ und L. Bischoff in der „Niederrheinischen Musikzeitung“. Dem letzteren wird auch der Spottname „Zukunftsmusik“ zugeschrieben,[1] d. h. eine Musik, die keine Gegenwart hat, doch war der Name in durchaus ehrenvollem, hoffnungsfrohem Sinne unter den Neudeutschen schon vorher geläufig.[2] Einstweilen bemühte man sich, dem kühnen Neuerer die Gegenwart so viel als möglich zu verleiden. Im Februar 1857 wurde „Mazeppa“ unter Liszts eigener Leitung in Leipzig aufgeführt und — ausgezischt. Ähnlich erging es bald darauf den „Préludes“ in Wien. Anfang Juni dirigierte Liszt das Aachener Musikfest, und hier war es der eifersüchtige Ferdinand Hiller, der am Schlusse des von Bülow gespielten Es dur-Konzertes das Signal zu einer wüsten Gegendemonstration gab. Im Herbst erlitt er auch in Dresden als Komponist eine empfindliche Niederlage und sah sich so nach und nach eine große Stadt nach der andern auf lange hinaus verschlossen. Es lag System in diesen Feindseligkeiten. Hiller kündigte ihm während des Aachener Musikfestes unbeschadet ihrer persönlichen Freundschaft schärfsten Widerspruch gegen seine künstlerischen Bestrebungen an, und die jungen Schumannianer, die man in Weimar eifrig umworben hatte, machten gegen ihn Front. Einige Wochen später mußte Liszt die Absage des ihm bisher enthusiastisch ergebenen Joseph Joachim empfangen. „Ich bin Deiner Musik ganz unzugänglich; sie widerspricht allem, was mein Fassungsvermögen aus dem Geist unserer Großen seit früher Jugend als Nahrung sog. Wäre es denkbar, daß mir geraubt würde, was ich aus ihren Schöpfungen lieben und verehren lernte, was ich als Musik

[1] Niederrheinische Musikzeitung 1859 No. 41.

[2] In den „Signalen“ und im „Kladderadatsch“ findet er sich bereits 1856 gebraucht.

empfinde — Deine Klänge würden mir nichts von der ungeheuren, vernichtenden Öde ausfüllen . . .“

Noch fand die Zentenarfeier Carl Augusts, deren Mittelpunkt die Enthüllung des Goethe-Schiller-Denkmals bildete, Liszt Anfang September auf der Höhe seiner Macht in Weimar. Er führte bei dieser Gelegenheit seine „Ideale“ und seine Faust-Sinfonie zum erstenmal auf. Aber bald sah er sich in seiner eigensten Sphäre bedroht. Des tiefblickenden Richard Wagners Warnung vor der trügerischen Hofgunst sollte sich nur allzubald erfüllen. — Nicht bloß, daß sich das Interesse des Großherzogs immer mehr den bildenden Künsten und der Literatur zuwandte, so war auch im Theater mit dem von Liszt selbst begünstigten neuen Intendanten Franz Dingelstedt ein neuer Geist eingezogen. Der schöne, liebenswürdige, im Umgang bezaubernde, aber von maßlosem Ehrgeiz beseelte Mann hatte es auf nichts Geringeres abgesehen, als die künstlerische Führung Weimars an sich zu reißen, verband sich zu diesem Zwecke mit der Liszt feindlichen Hofgesellschaft und den Anhängern des früheren, nun pensionierten Hofkapellmeisters Chelard.



Richard Wagner. Paris 1861.
F. Bruckmann A.-G., München, phot.

Bisweilen kamen zwar auch wieder freundliche Lebenseindrücke. In Prag, wo Ambros warm für ihn eintrat, erfreute sich Liszt als Tonschöpfer eines vollen Erfolges. In Wien, wo er die Graner Messe dirigierte, wurde er vom Kaiser in den Adelstand erhoben, den er aber — getreu seiner Überzeugung: edel werden ist viel mehr als edel sein — seinem Vetter Eduard zukommen ließ. In Pest wurde der einstige Frankfurter Freimaurer Confrater (d. h. Ehrenmitglied) des Franziskanerordens. Der Fürst von Hohenzollern-Hechingen, der im Schloß Löwenberg sich ein kleines musikalisches

Eldorado geschaffen hatte, wurde bei einem Besuche Liszts ganz für die neudeutsche Musik gewonnen.

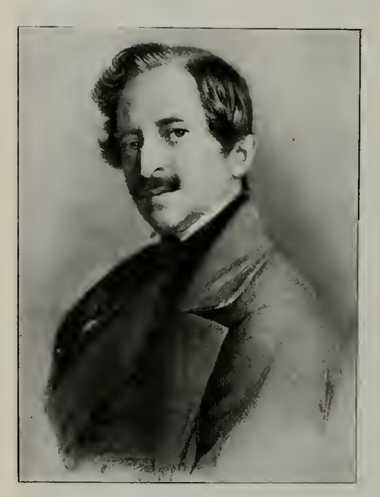
Schüler kamen und gingen. Bülow wirkte zu Berlin am Sternschen Konservatorium. Bronsart hatte sich nach Paris gewandt und der bei der Fürstin in Ungnade gefallene Tausig war zu Wagner nach Zürich verbannt worden. Von neuen Schülern seien Ludwig Hartmann, Ratzenberger, Julius Reubke, Ingeborg Stark, Wendelin Weißheimer, Franz Bendel genannt. Die Kompositionen der Jünger wurden bis in alle Einzelheiten durchgesprochen und gefeilt. Beim Klavierunterricht saß Liszt an einem zweiten Flügel neben dem Schüler und verbesserte dessen Mängel, indem er die betreffenden Stellen vorspielte. Ein Honorar nahm er nie, ja er bewirtete und beschenkte die jungen Leute reichlich. Im Frühling stellte sich Peter Cornelius wieder ein und überreichte Liszt seine eben vollendete komische Oper „*Der Barbier von Bagdad*“, die der Meister zur Aufführung für die nächste Saison bestimmte. Am 15. Dezember 1858 fand die Premiere statt und gab den mit Dingelstedt einverstandenen Gegnern Liszts die Gelegenheit zu einem Theaterskandal. Eine planmäßig verteilte Clique demonstrierte mit Zischen und Pfeifen gegen das liebenswürdige Werk oder vielmehr gegen dessen Beschützer und Dirigenten: Liszt. Dieser leitete zwei Tage später noch ein Beethoven-Konzert, aber die Ovationen, die man ihm dabei bereitete, konnten seinen festen Entschluß nicht mehr ändern: den Taktstock der Weimarer Oper endgültig niederzulegen. Um so mehr als ihm der Hof für die erlittene Unbill jede förmliche Genugtuung schuldig geblieben war.



Franz Liszt 1858.

Jetzt erst legte sich der Großherzog ins Mittel und wünschte die Bedingungen zu wissen, unter denen der Meister wieder dirigiere. Liszt nannte die Machtbefugnisse, deren er bedürfe, und — die erste Aufführung des „Tristan“ schwebte ihm als die entsprechende Sühne vor. Daß man darauf nicht einging, ja sogar mit der Annahme des in Weimar noch unbekannten „Rienzi“, die Liszt in Wagners Interesse betrieb, Schwierigkeiten machte, zeigte am besten, wie wenig

man die Bedeutung des seltenen Mannes verstand oder verstehen wollte. — Noch war die Aktionskraft und Elastizität Liszts nicht erschöpft. Anfang 1859 weilte er in Berlin. Dort hatte Bülow, mit fanatischem Eifer für die neudeutsche Sache tätig, in einem Konzert die „Ideale“ aufgeführt, und als man danach zischte, die erste seiner berühmten Ansprachen an das Publikum gehalten. „Die Zischer mögen den Saal verlassen!“ Darob ein ungeheurer Sturm in den Berliner Musikkreisen. Zum nächsten Konzert (27. Februar) erschien nun Liszt selbst und dirigierte — wieder seine „Ideale“. Diesmal brachte der Zauber seiner Persönlichkeit auch die Gegner zum Schweigen. Im Juni bildete er den Mittelpunkt der „Leipziger Tonkünstlerversammlung“, welche anläßlich des Jubiläums der vormals Schumannschen, jetzt Brendelschen „Neuen Zeitschrift für Musik“ veranstaltet wurde. Auf ihr beschloß man die Gründung eines „Allgemeinen Musikvereins“, der den Fortschritt in der Kunst stützen, Aufführungen neuer Werke bewerkstelligen sollte und dessen Oberhaupt natürlich kein anderer als Liszt sein konnte. Was in Weimar mißglückt war, wollte Liszt auf dem Wege einer umfassenden Organisation erreichen. Und wie glücklich dieser kunstpolitische Schachzug war, bewies der Umstand, daß die Schumannianer im Frühjahr 1860 eine Gegenerklärung berieten, um zu bekunden, daß doch nicht alle Musiker in Norddeutschland sich der Lisztschen Fahne angeschlossen hätten.



Franz Brendel (1811—68).

Mittlerweile drängte auch sein Verhältnis zur Fürstin zu entscheidenden Schritten. Der Ungültigkeitserklärung ihrer Ehe stand vor allem das Bedenken entgegen, daß in diesem Fall ihre Tochter, der „gute Engel der Altenburg“, illegitim geworden wäre. Ihr Einfluß auf Liszt wird verschieden beurteilt. Ohne Zweifel sorgte sie nicht nur für eine geregelte Lebensweise ihres Freundes, sondern konnte ihm auch vermöge ihrer hohen Intelligenz eine geistvolle Beraterin sein, so wenig musikalisch sie im Grunde war. Liszt aber geriet zu der Frau, die ihm alles aufopferte, in ein ganz merkwürdiges geistiges Abhängigkeitsverhältnis, und mit ihrer Bigotterie, ihrer Vorliebe für das Pomphafte, Dekorative, geistreiche Zerstreuende, mit ihrer Abneigung gegen Goethe hat sie auf Liszt gewiß nicht günstig eingewirkt. Er ordnete sich ihr fast in allen Dingen unter, und es war mehr als Galanterie, wenn er in seinen Briefen ihre Ansichten für weit bedeutender, ihre Kenntnisse

als viel umfangreicher als die seinen preist. Sie hätte ihn schließlich auch gern mit Wagner auseinandergebracht, dessen Ruhm ihr jenem Liszts nachteilig zu sein schien, dessen künstlerische Tendenzen ihr unverständlich waren. Den „Lohengrin" fand sie undramatisch und Wagners Schriften nannte sie „grandes bêtises". So fest nun bei Liszt die Freundschaft und Verehrung saß, so gelang es der Fürstin doch, eine Einschränkung des brieflichen Verkehrs mit Wagner zu bewirken, die mit der Zeit beinahe zur Entfremdung geführt hätte. Das Winken ihres Tuches, gesteht ihr Liszt, habe für ihn mehr bedeutet, als der ganze Ring des Nibelungen. Den Schluß der Dante-Sinfonie wollte Wagner ätherisch, verschwebend ausgeführt wissen, und Liszt erklärte das auch für seine eigentliche Meinung. Dennoch bestimmte ihn die Fürstin schließlich wieder zu dem majestätischen Finale, ja sie setzte es auch durch, daß der zarte Ausklang der Faust-Sinfonie, der Wagner so sehr gefallen hatte, durch Chöre ins Effektvolle gewendet wurde. Hat sie sich doch nicht gescheut, Liszts Schriften stilistisch zu redigieren und sein Buch „Die Zigeuner und ihre Musik" (1859) völlig umzumodeln, und Liszt ließ es in unbegreiflicher Nachgiebigkeit geschehen. — Nach der Verheiratung ihrer Tochter an den Fürsten Hohenlohe waren übrigens die letzten Rücksichten gefallen und die ungewöhnliche Frau reiste im Frühjahr 1860 nach Rom, um ihre eigene Vermählung mit Liszt beim Papst energisch zu betreiben. Sobald Liszt ihrem Bann entrückt war, brach seine Liebe zu Wagner gleich wieder durch. Er hat ihr in seinem Testament (14. Sept. 1860) mit schöner Wärme Ausdruck gegeben.[1]

Nach der Abreise der Fürstin nahm Liszt an dem geselligen Leben wieder mehr Anteil, zumal an den fröhlichen Gelagen des Neu-Weimarer Vereins. Der Frühling 1861 sah ihn in Paris, wo ihn Napoleon III. mit Ehren überhäufte. Aber dazwischen fallen auch wieder tiefe seelische Depressionen, deren letzte Gründe uns verschlossen sind, da der in bezug auf sein inneres Leben sehr zurückhaltende, alles am liebsten in sich hineinschweigende Meister darüber nur kurz und andeutungsweise in seinen Briefen sich vernehmen läßt.

Die inneren und äußeren Kämpfe, die Liszt in diesen Jahren zu bestehen hatte, die mannigfachen trüben Lebenserfahrungen — sein hoffnungsvoller Sohn Daniel war ihm durch den Tod entrissen worden — hinterließen ihre Spur in einer langsamen Umwandlung seines ganzen Wesens. Seine Religiosität vertiefte sich und aus dem leidenschaftlichen, heftigen Manne wurde ein milder, gütevoller Charakter. Sein Schaffen wandte sich immer mehr der geistlichen Musik zu. Die „*Hunnenschlacht*" (nach dem Gemälde des befreundeten Münchner Malers Wilhelm von Kaulbach) und die „*Ideale*" bilden den Übergang zum „*Dreizehnten Psalm*", zu den „*Seligpreisungen*"[2] und

[1] „Es gibt in unserer zeitgenössischen Kunst einen Namen, der jetzt schon ruhmreich ist und der es immer mehr werden wird — Richard Wagner. Sein Genius ist mir eine Leuchte gewesen: ich bin ihr gefolgt — und meine Freundschaft für Wagner hat immer den Charakter einer edlen Leidenschaft beibehalten."

[2] Später in das Oratorium „Christus" aufgenommen.

zu dem Oratorium „*Die Legende von der heiligen Elisabeth*", das er im Herbst 1857 begonnen hatte. Mit seiner Mischung religiöser und weltlicher Elemente entsprach der Stoff so recht dem Übergangsstadium, worin der Meister damals sich befand. Indem er dem Oratorium die Wagnersche Leitmotivtechnik zuführte, leitete ihn ein sicherer Instinkt zu den Quellen der katholischen Musik, dem gregorianischen Choral und dem geistlichen Volkslied zurück. Er betrachtete den Schatz alter Kirchenweisen gleichsam als eine Sammlung melodischer Dogmen, schaltete aber mit dem überlieferten thematischen Material in der freien Weise der modernen Tonkunst, entfaltete auch die volle Farbenpracht des modernen Orchesters. Die Vollendung des Werkes erfolgte aber nicht mehr in Weimar, sondern in Rom.



Richard Wagner 1862.

Dort hatte die Fürstin nach Überwindung zahlreicher Hindernisse in einer Audienz beim Papste sich doch den Weg zur Freiheit gebahnt und Liszt folgte ihr im Herbst 1861 nun gleichfalls dahin. An eine Rückkehr nach Weimar dachte er nicht mehr, allerhand Ehrungen, die ihm der Großherzog und die Stadt zuteil werden ließ, kamen — zu spät, um seinen längst gefaßten Entschluß zu ändern. Die Altenburg wurde verschlossen und versiegelt. Zuvor aber sollte der alte Glanz Weimars noch einmal aufleuchten, denn in den ersten Augusttagen trat dort die Tonkünstlerversammlung des „*Allgemeinen Deutschen Musikvereins*" zusammen. Auch Richard Wagner schloß dort den Freund wieder in die Arme. Der künstlerische Ertrag des Festes war freilich gering. Zumal die Kompositionen der „Jungen" der neuen Schule, Draeseke, Weißheimer, machten selbst überzeugten Fortschrittsmännern bang, und Wagner meinte halb scherzend nach dem Germaniamarsch Draesekes, er sehe schon die Zeit kommen, wo man mit Rührung der alten Meister Liszt und Wagner denken werde, die noch so einfach waren.

Dann zerstreuten sich die Tonkünstler nach allen Richtungen. Weimars musikalische Blütezeit war vorbei . . . Und es hatte sich Wagners Prophetie erfüllt, der ein Jahrzehnt vorher an Liszt geschrieben: „Mit trauriger Aufrichtigkeit sage ich Dir, daß ich Deine Bemühungen um Weimar selbst dennoch für — fruchtlos halten muß. Du machst die Erfahrung, daß Du dort nur den Rücken zu wenden hast, um die vollste Gemeinheit hinter Dir auf das Üppigste aus dem Boden erblühen zu sehen, auf dem Du das Edelste zu pflanzen Dich mühtest. Wahrlich, ich kann Dir nur mit Wehmut zusehen! Mögest Du nicht zu spät für Deine gute Laune zu meiner Einsicht gelangen!"

Richard Wagner in Wien.

Als Richard Wagner in Wien eintraf, empfing ihn hier die ärgerliche Botschaft, daß Ander, der in Aussicht genommene Sänger seines Tristan, stimmkrank sei. Da hieß es denn warten. Denn die Sänger, an die man sonst noch denken konnte, waren nicht frei. Der sehr musikalische Arzt Standhartner und der als Musiklehrer sich kümmerlich fristende Peter Cornelius bildeten denn Richard Wagners liebsten Umgang. Es war ein Glück, daß er im November bei einem Stelldichein mit dem Ehepaar Wesendonk zu Venedig an den Entwurf seiner „*Meistersinger*" erinnert wurde, den er Frau Mathilde geschenkt hatte. Nun hatte er wieder eine Aufgabe! Gleich fuhr er nach Wien zurück, Cornelius schleppte aus der Hofbibliothek die nötige Literatur herbei und schnell entstand ein ausführliches Szenarium. Damals geschah es, daß die Sängerin der Isolde, Frau Dustmann-Mayer, der Sache des Meisters zu dienen glaubte, indem sie ihn auf einer Soiree mit dem mächtigen Kritiker Eduard Hanslick zusammenbrachte. Dieser war an Wagner noch während seiner Dresdner Zeit bewunderungsvoll herangetreten, hatte begeistert über „Tannhäuser" geschrieben, sich aber dann in Wien zum entschiedenen, infolge seines glänzenden Stils und seines persönlichen Einflusses gefährlichen Gegner Wagners umgewandelt. Auf jener Soiree nun fand eine Aussprache zwischen beiden Männern statt, wobei Hanslick gewissermaßen pater peccavi sagte. — Mit dem Meistersinger-Entwurf reiste Wagner nach Paris, wo ihm Fürst Metternich sein Gesandtschafts-



Wagners Wohnhaus in Penzing bei Wien.

hotel zur ruhigen Vollendung des Werkes angeboten hatte. Auf dem Wege gelang es ihm, in B. Schott in Mainz einen Verleger dafür zu finden. Leider mußte Fürst Metternich wegen unvorhergesehener Familienverhältnisse seine Einladung zurücknehmen, und so verfaßte der Meister im Hotel Voltaire im Januar die Dichtung seiner Oper, zu deren Vorlesung in Mainz er seinen jungen Freund Cornelius auf den 4. Februar bestellte. Und der Getreue traf denn auch richtig von der weiten Reise aus Wien, trotz des Eisganges, der den Fluß fast unpassierbar machte, im Schottschen Musiksalon ein....

Richard Wagner. Petersburg 1863.
F. Bruckmann A.-G., München, phot.

Zur Ausführung der Musik begab sich Wagner, nachdem er bei verschiedenen Freunden vergebens ein Obdach erbeten hatte, nach Biberich an den Rhein. Der Mainzer Kapellmeister Weißheimer bildete damals seinen einzigen Umgang. Aber im Sommer stellte sich das Ehepaar Bülow ein, der Sänger Schnorr von Carolsfeld und der nach dreizehnjähriger Gefangenschaft freigelassene Röckel. Nur langsam schritt die Komposition vorwärts, und als Wagner von einem fremden Hund, den er liebkosen wollte, in die Hand gebissen worden war und längere Zeit nicht schreiben konnte, stellte der Verleger Schott, dem man von allen Seiten bange machte,[1] sich in ein verfehltes, verlustbringendes Unternehmen mit der neuen Wagnerschen Oper eingelassen zu haben, die Vorschüsse ein. . . .

In dieser Zeit peinlichster Geldverlegenheit ließ sich Wagner von Weißheimer, dessen reicher Vater ihm schon einigemal beigesprungen war, zur Mitwirkung in Weißheimers Kompositionskonzert (1. Nov. 1862) bestimmen. Auch Bülow beteiligte sich. Aber das Konzert, in welchem der Meister, der

[1] Vergl. Istel, R. Wagner im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels [Schott und der Wiener Hofkapellmeister Esser]. (Berlin 1902)



Richard Wagner. München 1864.
F. Bruckmann A.-G., München, phot.

nach dreizehn Jahren wiederum seine Vaterstadt betrat, die Ouvertüren zum „Tannhäuser“ und zu den „Meistersingern“ dirigierte, blieb halbleer, die offiziellen Musikkreise hielten sich fern.

Von Wien waren mittlerweile gute Nachrichten gekommen. Ander sei gesund, dem „Tristan“ stehe nichts mehr im Wege. So eilte er denn an die Donau. Im Hause Standhartner las er seine „Meistersinger“ vor. Auch Hanslick war erschienen. Aber der Kritikus glaubte sich in der Figur des Beckmesser persifliert und verließ nach dem zweiten Akt die Gesellschaft, um die Feindseligkeit gegen Wagner alsbald wieder aufzunehmen.

Bald darauf wurde der unglückselige Ander wieder krank und Wagner gab im Dezember und Januar drei große Orchesterkonzerte im Theater an der Wien. In Prag wußte ein junger Enthusiast, Heinrich Porges, im Februar ein Konzert unter des Meisters Leitung zustande zu bringen, und im Frühjahr dirigierte er in Petersburg und Moskau. Der reiche Ertrag der russischen Konzerte ermöglichte ihm, sich in Penzing bei Wien in ein Landhaus zurückzuziehen und an der Instrumentation des ersten Meistersinger-Aktes zu arbeiten. „Tristan“ aber war — diesmal wegen Unpäßlichkeit der Isolde — auf die kommende Saison verschoben worden. Seine Hoffnung, sich durch eine zeitweilige Konzerttätigkeit die Mittel zu einem ruhigen Leben zu verschaffen, erwies sich aber als trügerisch. Die Konzerte in Deutschland brachten wenig oder nichts ein, die versprochene Wiedereinladung nach Petersburg blieb aus. Wagner geriet in die Hände von Wucherern. Am 27. Dezember 1863 dirigierte er das



Wagners Wohnhaus in München, Briennerstraße.

Tristan-Vorspiel und die Freischütz-Ouvertüre in einem Konzerte Tausigs. Als aber von allen Seiten Wechselklagen drohten, fürchteten Wagners überängstliche Freunde, er werde in Schuldhaft genommen werden, und rieten zur Flucht. Eines schönen Märztages verließ er heimlich die Stadt und eilte in die Schweiz.



König Ludwig II. von Bayern.

Die Familie Wille nahm ihn auf ihrem Gut Mariafeld für einige Zeit auf. Dann fuhr er nach Stuttgart, wohin er Weißheimer bestellt hatte. „Ich bin am Ende, ich kann nicht weiter, ich muß irgendwohin von der Welt verschwinden.“ Er wollte in die rauhe Alb. Während er die Koffer packte und auf einen Betrag wartete, den ihm die Frau des Hof-Kapellmeisters Eckert zur Verfügung stellen wollte, meldete sich bei ihm ein Abgesandter des Königs Ludwig II. von Bayern. Der junge Fürst, der vor kurzem den Thron bestiegen, hatte eine schwärmerische Neigung für den Schöpfer des „Lohengrin“ gefaßt, und einer seiner ersten Regierungsakte war die Berufung Wagners. Im Augenblicke der höchsten Not traf ihn die königliche Botschaft. Und am nächsten Tage fuhr Wagner, freudentaumelnd ob dieser unerhörten Glückswendung, „ins sommerliche Königreich der Gnade.“

Wagner in München.[1]

„Er ist leider so schön und geistvoll, seelenvoll und herrlich,“ schreibt Wagner nach der ersten Begegnung mit dem königlichen Jüngling, „daß ich fürchte, sein Leben müsse wie ein flüchtiger Göttertraum in dieser gemeinen Welt zerrinnen. Er liebt mich mit der Innigkeit und Glut der ersten Liebe, er kennt und weiß alles von mir und versteht mich wie meine Seele. Er will, ich soll immerdar bei ihm bleiben, arbeiten, ausruhen, meine Werke aufführen; er will mir alles geben, was ich dazu brauche. Ich soll mein unumschränkter Herr sein, nicht Kapellmeister, nichts als ich und sein Freund.“ Nahe dem Schloß Berg, wo der König residierte, wurde dem Meister eine

[1] S. Röckl, Ludwig II. und Richard Wagner (München 1903).

Villa am Starnberger See eingeräumt. „Täglich schickt er ein- oder zweimal. Ich fliege dann immer wie zur Geliebten. Es ist ein hinreißender Umgang... So sitzen wir oft stundenlang, einer in den Anblick des Andern verloren."

Allgemach rief dieses „Wandeln auf höchster Bergesspitze" die Sehnsucht nach den freundlichen Tälern des Daseins wach. Und so ließ Wagner zunächst Bülow berufen, der sich in Berlin hoffnungslos mit den Musikphilistern herumschlug. Schwer leidend kam er im Juli an. Und seine „ganz unerhört seltsam begabte Frau" bekümmerte sich nun auch um Wagners Hauswesen und nahm ihm einen Teil seiner Korrespondenz ab. Im Herbst übersiedelte Wagner nach München, wo ihm der König das Haus neben dem des Grafen Schack geschenkt hatte. Der Gesanglehrer Friedrich Schmitt, Cornelius und Porges sollten nach München kommen. Wagner sollte den „Ring" vollenden und in einem von Semper zu erbauenden Festspielhause aufführen.

Mit Ingrimm sahen die alteingesessenen Münchner Künstler, vor allem der bis dahin allmächtige Generalmusikdirektor Franz Lachner, aber auch die von Ludwig I. begünstigten Maler und Literaten, sich von einem „Hergelaufenen" verdrängt. Mit Ingrimm beargwöhnten die Beamten, die von den Ersparnissen der kgl. Zivilliste Prozente bezogen, die neue Belastung des Budgets. Da Wagner dem Liebeswerben sowohl der Kamarilla als der politischen Parteien gegenüber sich „dumm" stellte, schritt man zum Angriff. Schon am 20. Februar mußte der Meister in der „Allgemeinen Zeitung" das Gerücht dementieren, daß er in Ungnade gefallen sei.



Richard Wagner. München 1865.
F. Bruckmann A.-G., München, phot.

Nachdem sich Schnorr bei einem Gastspiel als ein Sänger und Darsteller von seltener Begabung bewährt hatte, wurde mit ihm der „*Tristan*" gewagt. „Zum erstenmal in meinem Leben war ich hier mit meiner ganzen Kunst wie auf einem Pfühl der Liebe gebettet," durfte Wagner von den Proben sagen. Von allen Seiten strömten Freunde und Feinde herbei. Aber Liszt fehlte und Cornelius war

in einem Anfall von Kleinmut vor der Tristan-Musik aus München geflüchtet. Die Generalprobe am 11. Mai verlief ausgezeichnet. Aber knapp vor der Aufführung wurde die Isolde (Frau Schnorr) heiser und erst vier Wochen später (10. Juni) fand die Premiere statt. Aber so groß der äußere Erfolg



Das projektierte Münchner Wagner-Festspielhaus.

war, so wenig glaubten selbst Wagners Freunde so recht an einen wirklichen Sieg des neuen Kunstprinzips. Wagner selbst faßte weitschauende Pläne. Er entwarf den Organisationsplan einer kgl. Musikschule, und eine neu zu gründende Zeitung, die „Süddeutsche Presse“, sollte seine künstlerischen und kulturellen Bestrebungen unterstützen, als deren Höhepunkt die Aufführung des Nibelungenwerkes gedacht war.

Während sich Wagner in die Instrumentation des zweiten Aktes „*Siegfried*“ versenkte, kam aus Dresden die Nachricht von dem schnellen Tode Schnorrs (21. Juli), infolge einer Erkältung, die er sich bei der letzten (vierten) Münchner Tristan-Vorstellung durch die Rücksichtslosigkeit des technischen Personals zugezogen hatte. In ihm verlor Wagner „den großen Granitblock“ seines Lebenswerkes, den er nun „durch eine Menge von Backsteinen“ ersetzen mußte. In der Bergeseinsamkeit auf dem Hochkopf suchte der Meister Trost. Und da der König von „*Parzival*“ zu hören wünschte, entstand in wenig Tagen der erste Entwurf zu diesem Musikdrama.

Wagner hatte von Ludwig II. ein Darlehen von 40 000 Gulden erbeten, um seine Wiener Gläubiger zu befriedigen. Es zeugt nun so recht von der Gehässigkeit der Hofbureaukratie, daß sie diese Summe in Silbermünzen am hellen Tage durch die Hauptstraßen Münchens zur Wohnung Wagners fahren ließ, um das Volk gegen ihn aufzuhetzen. Er verbrachte im November eine herrliche Woche mit dem König auf Hohenschwangau. Als er von dort reich beschenkt, mit Gunst überhäuft nichtsahnend nach München zurückkehrte, fand er seine Feinde in hellem Aufruhr wider sich.

Das reaktionäre Ministerium von der Pfordten hatte, um die öffentliche Aufmerksamkeit von seinen politischen Winkelzügen abzulenken, die Hetze gegen Wagner inszeniert, ihn als Ausbeuter des Königs, als Agenten Bismarcks hinstellen und ihn mit Lola Montez vergleichen lassen. Wagner aber ließ sich zu einer Erklärung in den „Neuesten Nachrichten" verleiten, wonach mit der Entfernung zweier oder dreier Personen mit einem Male alle Beunruhigung in Bayern weichen müßte. Damit lieferte er den damit gemeinten Ministern eine Handhabe. Eine Entrüstungskomödie begann. Man stellte dem unerfahrenen Herrscher sogar das Schreckbild einer Revolution vor Augen, wenn er Wagner nicht verbanne. Da glaubte der König nachgeben zu müssen und bat Wagner, München auf einige Zeit zu meiden, und der Telegraph verkündete bald aller Welt die Kunde von der „Ausweisung" des Meisters.

Triebschen.

Wagner hatte sich nach der Schweiz und nach Südfrankreich gewendet, als ihn die Kunde vom Ableben seiner Frau in Dresden erreichte. In Genf wurde sodann der erste Meistersingerakt instrumentiert. Dort besuchte ihn auch Cosima von Bülow und es gelang ihr, dem Meister eine für ihn wie geschaffene idyllische Heimstätte zu Triebschen am Vierwaldstättersee zu entdecken. Dorthin kam sogar der König an seinem Geburtstag, beschwor ihn, nach München zurückzukehren, aber vergebens. Nun trafen Bülows in Triebschen ein und es erfolgte die entscheidende Aussprache zwischen beiden Männern über Cosima. Bülow wollte, dem großen Freund zuliebe, in die Scheidung willigen, nur sollte seine Frau, bevor Wagner sie heirate, auf zwei Jahre zu ihrem Vater gehen. Von dieser Wartezeit aber wollte der Meister nichts wissen. Mittlerweile war der zweite *Meistersinger*-Akt fertig geworden. Hans Richter diente Wagner als musikalischer Sekretär.



Triebschen am Vierwaldstättersee.

Nach dem unglücklichen Krieg des Sommers 1866 hatte Ludwig II. dem Thron entsagen wollen. Es gelang Wagner, ihn von diesem Schritt zurückzuhalten und ihm den einzigen richtigen Weg für die Zukunft zu zeigen. Er lautete: Entlassung von der Pfordtens, Berufung des Fürsten Hohenlohe, der eine gemäßigt fortschrittliche Politik einschlug und den Anschluß Bayerns an Preußen förderte. Dies vollzog sich Anfang 1867. Bülow wurde Hof-

kapellmeister. Er studierte „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ von Grund aus ein und an dem für Oktober in Aussicht genommenen Hochzeitstag des Königs sollten die „*Meistersinger*“ in Szene gehen. Zu dieser Hochzeit kam es bekanntlich nicht da Ludwig II. die Verlobung auflöste. Die großen Kosten, welche die Vorbereitungen verschlangen, nötigten den König leider auch, den Bau des Festspielhauses um ein Jahr zu verschieben.

Für die „Süddeutsche“ Presse hatte Wagner Julius Fröbel als Chefredakteur gewonnen, doch warf sich dieser immer mehr auf die Politik. Das Erscheinen von Wagners Aufsatzreihe „*Deutsche Kunst und deutsche Politik*“, die den König entzückt hatte, wurde vom Ministerium sistiert. Als sich Wagner daraufhin von der Mitarbeit an dem Blatte zurückzog und auch die offizielle Unterstützung aufhörte, ging es bald wieder ein.



Richard Wagner 1867.
F. Bruckmann A.-G., München, phot.

Im Frühjahr begannen die Proben zu den „*Meistersingern*“, die am 21. Juni unter einem beispiellosen Andrang der Kunstwelt ihre Erstaufführung erlebten. Und das Entsetzen der Schranzen war grenzenlos, als der König den Meister nötigte, sich für den Jubel des Publikums durch Verneigen aus der königlichen Loge zu bedanken. Wagner hat die „Meistersinger“ gelegentlich selbst als sein „Meisterwerk“ bezeichnet, und ohne Frage ist es sein potentestes neben dem „Tristan“. Neben diesem ergreifenden Seelengemälde stehen sie als ein unvergleichlich lebendiges und farbiges Kulturbild der deutschen Vergangenheit, worin sich Romantik und gesunder Wirklichkeitssinn, der freie moderne Ausdruck und die geschlossene strenge Form der Alten ganz wunderbar verbinden. Auch der persönliche Einschlag fehlt nicht. Wie Goethe sein Wesen in Antonio und Tasso, Schumann das seine in Eusebius und Florestan bezw. Raro gespalten hat, so stellte Wagner in Walter und Sachs die beiden Seiten seines Wesens dar, während ihm bei Pogner Freund Wesendonk, bei Beckmesser Hanslick vorschwebte. Ja in dem ganzen Werk, in dem Schritt vom Tristan zu den Meistersingern, liegt ein individuelles Erlebnis, die Geschichte seiner Beziehungen zu Mathilde Wesendonk. Jetzt erst war es ihm möglich, seiner pessimistischen Weltanschauung und dem Geist einer milden Resignation jenen unter Tränen lächelnden Humor abzugewinnen, der diese Schöpfung durchsonnt. In musikalischer Hinsicht fällt namentlich die rein intuitive Beherrschung der alten Technik (Ostinato, Fuge), der Reichtum



Friedrich Uhl H. v. Rosti A. de Gasperini Hans v. Bülow Adolf Jensen Felix Draeseke Leopold Damrosch Michael Moszonyi
Richard Pohl August Röckel Richard Wagner Dr. Gille Franz Müller Alexander Ritter Heinrich Porges

Richard Wagner im Kreise seiner Freunde (17. Mai 1865).

kontrapunktistischer Kunst auf. Bietet der „Tristan“ das Äußerste an Chromatik und Enharmonik, so ist die Melodiebildung in den „Meistersingern“ gesund diatonisch, volkstümlich. Die Meinung, dem deutschen Publikum ein „Abbild seiner eigenen wahren Natur darzubieten“, leitete den Meister. Man findet in dieser „Oper“ wieder die Formen des Liedes, Chöre und Ensembles, aber nicht als eingelegte lyrische Ruhepunkte, sondern als integrierende Bestandteile in die Handlung verwoben bezw. aus ihr entwickelt. Das Orchester ist das klassische, nur daß Flöten und Trompeten dreifach besetzt sind und Tuba, Harfe und Schlagwerk hinzukommen. Die ausdrucksvolle Sprache der Instrumente gestattet Wagner, eine „innere Handlung“ (Sachsens Liebe zu Eva) dem Hörer einzig durch das Orchester zum Bewußtsein zu bringen. In der Großzügigkeit der Umrisse, in der unerschöpflichen Fülle liebevoll ausgestatteten Details den monumentalen Bauwerken des gotischen Stils vergleichbar, in der Mischung ernster, hochidealer und komischer Elemente sind die „Meistersinger“ die deutsche Festoper par excellence geworden.[1] Inzwischen hatte gehässiger Klatsch sich seiner Beziehungen zu Cosima von Bülow bemächtigt, und so zögerte er nicht mehr, den gordischen Knoten zu zerhauen und die geliebte Frau aus der Münchner „Hölle“ zu sich nach Triebschen zu rufen, obwohl ihn dieser Schritt zwei Freunde



Richard Wagner in Triebschen (1868).

[1] Die Handschrift der Partitur wurde von König Ludwig II. dem Germanischen Museum in Nürnberg geschenkt. Eine Faksimile-Ausgabe der Dichtung in der vorletzten Fassung hat der Verlag Schott veranstaltet. Erläuterungsschriften: Dinger, Die Meistersinger (Leipzig 1892); Kufferath, Les maîtres chanteurs (Paris 1898); Thomas, Die Instrumentation der Meistersinger (1899).

kosten mußte: Liszt und Bülow. In seinem Schweizer Tuskulum, von sorglichster Liebe betreut, schuf er hier den dritten Akt des „*Siegfried*". Seine Trauung konnte erst am 25. August 1870 nach der formellen Erledigung des Scheidungsprozesses erfolgen. In jenen Tagen trat ihm auch der im unfernen Basel an der Universität ehrende junge Friedrich Nietzsche in bewunderungsvoller Freundschaft nahe. Und Wagners Freude kannte keine Grenzen, als ihm im Juni ein Sohn geboren wurde.

Freilich drohte ihm nun auch ein gefährlicher Konflikt mit dem König, der, da das Festspielhausprojekt aus finanziellen Gründen in die Ferne rückte, „*Rheingold*" und die „*Walküre*" auf seinem Hoftheater hören wollte. Vergebens wehrte sich der Meister dagegen, vergebens demissionierten die Kapellmeister Bülow und Hans Richter. In diesem Punkte blieb der sonst wankelmütige, diesmal durch den Fall Cosima ernstlich verstimmte König fest und Wagner mußte die schließlich von Franz Wüllner geleiteten Aufführungen (22. Sept. 1869 und 26. Juni 1870) geschehen lassen. Natürlich blieb Wagner diesmal München fern. Er arbeitete an der „*Götterdämmerung*" und ließ seine Schrift „*Über das Dirigieren*" erscheinen, dieses mit Witz und Humor gewürzte Brevier des modernen Orchestervortrags.



Das Sängerpaar Schnorr von Carolsfeld.

Schon vorher hatte er durch die erweiterte Ausgabe seiner bereits halb vergessenen Schrift über „*Das Judentum in der Musik*" die Presse wider sich in Harnisch gebracht, zum nicht geringen Schaden für seine „*Meistersinger*", die eben den Weg über die Bühnen antraten. So mußte er mit Schmerz erfahren, daß die Wiener und Berliner Premieren des Werkes, mit dem er „dem Herzen des tüchtigeren deutschen Bürgertums einen ernstlich gemeinten Gegengruß zu entlocken" verhofft hatte, zu wüsten Prügelszenen — im Parkett der Hoftheater Anlaß gaben.[1] Kolportierte doch sein eigener Bruder Albert, der

[1] Kein Winkeljournalist etwa, sondern ein namhafter Schriftsteller, J. L. Klein, konnte in seiner vielbändigen „Geschichte des Dramas" sich des folgenden Herzensergusses nicht enthalten: „Die herzliche Dürre, die Verödung aller Melodien, alles Tonzaubers, aller Musik,

Berliner Regisseur, mit Behagen den „Witz": „Wissen Sie, was die Musik zu den Meistersingern ist? Drei verstimmte Leierkasten, die gleichzeitig jeder eine andere Melodie spielen."

Der deutsch-französische Krieg ließ Wagners Herz natürlich hochauf schlagen. Erfüllte sich doch mit der Einigung des Reiches der alte Traum der deutschen Patrioten. Beethovens Jubelfeier beging er durch die Abfassung seiner gedankenvollen Schrift „*Beethoven*", Cosimas Geburtstag durch die Aufführung des für diese Gelegenheit komponierten „*Siegfried-Idylls*". Für die Heimkehr des siegreichen Heeres hatte er seinen *Kaisermarsch* bestimmt, doch kam er bei der öffentlichen Siegesfeier allerdings nicht zur Verwendung, sondern mußte „für den Konzertgebrauch" eingerichtet werden. Und die große Stimmung dieser erfüllungsschweren, hoffnungsfrohen Zeit gebar — den Gedanken von Bayreuth.

Franz Liszt in Rom.[1]

In einer Audienz beim Papste hatte die Fürstin Carolyne Wittgenstein es vermocht, das Oberhaupt der Kirche dermaßen zu rühren, daß er erschüttert versprach, ihr beizustehen. Wirklich erreichte sie die Annullierung ihrer ersten Ehe, und es wurde ihre Trauung mit Liszt nach Überwindung zahlloser formaler Schwierigkeiten und Schikanen auf den 50. Geburtstag des Künstlers festgesetzt. Schon war am Vorabend die Kirche San Carlo al Corso festlich zur Trauung geschmückt. Da führte der Zufall russische Verwandte der Fürstin, die ihrem Vorhaben mißgesinnt waren und gerade in Rom weilten, an dieser Kirche vorbei. Sie erfuhren den Zweck der Ausschmückung, eilten zum Papst und setzten es durch, daß dieser noch in der Nacht den Aufschub der Trauung befahl und die Akten zur neuerlichen Durchsicht einforderte. Dieser Schlag machte auf die Fürstin einen tiefen Eindruck. Sie glaubte darin einen Wink des Himmels zu erblicken und entschloß sich schweren Herzens, ihrem heißesten Lebenswunsche zu entsagen. Hatte sie zu Weimar

---

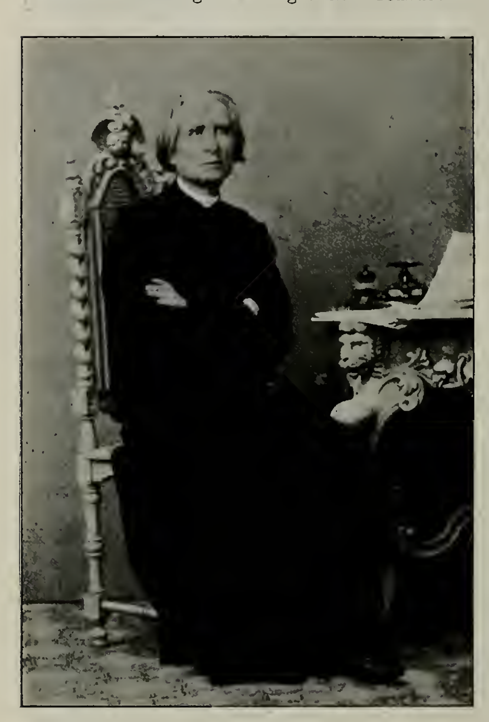
die Ausgestorbenheit an allem gottentzückendem, den Weltenschöpfer in süße Sabbatruhe einwiegenden Engelsgesange, diese innere Verzweiflung an der Musik, dieser in der Zerstörung alles Tongeistes schwelgende, als Orchester tobende Satanismus, dieses teuflische Lustjauchzen im Triumphe des instrumentalen Höllenlärms über Christi Seelenmusik, die Verfinsterung all dieser Herrlichkeiten kennzeichnet ja eben den Wagnerschen musikfeindlichen Widergeist zu dem Zerrkrampfe des vom Teufel besessenen Jungen auf Rafaels Transfigurationsbilde und stempelt dieses wüste Tonwesen zu einer Musik mit Teufelsgewalt, einem schwindlerischen Cäsarismus, einem brutal-frechen Chauvinismus; zu einer skandalsüchtigen Revolvermusik mit Peternapoleonischer Ohrfeigenorchesterbegleitung. . . . Nichts von alledem in der Teufelslärmmusik dieses eisenstirnigen, mit Blech und Holz ausgefütterten, von Mephistofeles mit den mephitisch giftigsten Höllendünsten einer zerstörerisch tollen Selbstsucht zum Faust, als Beelzebubs Hofkomponisten und Generalmusikdirektor der Höllenmusik aufgeblasenen Wagner. Nur ein solcher, Höllendampf pustender, pedantisch hölzerner Wagner konnte die Meisersinger von Nürnberg komponiert haben."

[1] E. Segnitz, Fr. Liszt in Rom (Leipzig 1901). — Helbig, Liszt in Rom (Deutsche Revue 1907).

mit Liszt der Kunst gelebt, so sollte ihr ferneres Leben dem Dienst der Kirche geweiht sein. Sie vereitelte die Fortführung ihrer Ehesache zunächst dadurch, daß sie die Akten nicht ausfolgte. Als ihr Gemahl 1864 starb und sie dadurch jeder äußeren Fessel ledig wurde, kam der Gedanke einer Verbindung mit Liszt von ihrer Seite nicht mehr zur Sprache.

War die Fürstin von je sehr fromm gewesen, so steigerte sich diese Eigenschaft in Rom, wo sie viel mit Geistlichen verkehrte, bis zur Bigotterie. Und so wollte sie nichts Geringeres, als Liszt zur Preisgabe der weltlichen Musik bewegen und ihm seinen wahren Beruf als Reformator der Kirchenmusik zuweisen. Und Liszt, obwohl seine Leidenschaft sich in der Zeit der langen Trennung von der Fürstin immerhin etwas abgekühlt hatte, unterlag dem Einfluß der bedeutenden Frau doch so sehr, daß er sich die neue, ihm gestellte große Aufgabe willig suggerieren ließ. Hatte er doch gerade in den letzten Jahren das Gebiet der religiösen Tonkunst häufig genug betreten, entsprach der Plan der Fürstin doch seinem schon in jungen Jahren bisweilen elementar hervorbrechenden Verlangen nach einem geistlichen Beruf. Liszt nahm nunmehr seinen ständigen Aufenthalt in Rom, wo er der Mittelpunkt eines großen internationalen Kreises von Künstlern und Kunstfreunden wurde. Hier vollendete er die „*Heilige Elisabeth*“ und begann die „*Missa choralis*“, sowie sein kirchliches Hauptwerk, das Oratorium „*Christus*“. Und um ungestört arbeiten zu können, bezog er gern die ihm angebotene Wohnung im Kloster Madonna del Rosario auf dem Monte Mario, eine Stunde vor der Stadt. Hier besuchte ihn der Papst Pius IX. und war von den Eindrücken seiner Musik sogleich aufs tiefste ergriffen. „Die Justiz,“ sagte er, „sollte sich Ihrer Musik bedienen, um starrsinnige Verbrecher in eine reuige Stimmung zu versetzen. Ich bin dessen sicher, daß der Tag nicht mehr fern ist, da man in unserer Epoche humanitärer Gedanken sich solcher seelischer Mittel bedienen wird, um strafbare Seelen zu bezwingen.“ Da auch der Kirchenfürst Hohenlohe die Sache unterstützte und die Fürstin unablässig dafür agitierte, schien der Plan, Liszt zum zweiten Palestrina zu erheben, im besten Gange, zumal der Meister am 25. April 1865 auf Betreiben der Fürstin die niederen Weihen empfing. Er wohnte nun auch bei dem Fürstbischof Hohenlohe in der Villa d'Este. Seinen Freunden und Feinden erschien dieser Übertritt in den geistlichen Stand ganz unerklärlich und die trivialsten Motivierungen waren darüber im Umlauf. In der warmen Jahreszeit gab Liszt dem Drängen seiner alten Verehrer nach und reiste nach dem Norden. Er wohnte der vierten deutschen Tonkünstlerversammlung in Dessau bei, führte in Pest seine „Heilige Elisabeth“ auf. Dann widmete er sich zu Rom wiederum dem „Christus“. Doch rief ihn die Einladung des Königs Ludwig II. schon im November zur Aufführung der „Heiligen Elisabeth“ unter Bülow nach München. Dagegen stießen Versuche, die Italiener mit seiner Musik bekannt zu machen, jetzt und später auf Unverständnis, und ebensowenig vermochte er bei den Franzosen durchzudringen, als er im folgenden Frühjahr Paris besuchte. Berlioz, der ihm so außerordentlich Verpflichtete, übergab die Kritik über

die Aufführung der Graner Messe seinem Stellvertreter, um über diese „Verneinung der Kunst“ nicht berichten zu müssen, und lief während einer sinfonischen Dichtung seines großen Freundes aus dem Konzertsaal. Was frommten ihm die gesellschaftlichen Ehren und die Huldbeweise, womit ihn Kaiser Napoleon überhäufte? Ganz anders war die Aufnahme, die er in Amsterdam fand, und er mußte sich wieder überzeugen, daß einstweilen nur in den germanischen Landen der Boden für seine Kunst vorbereitet sei. Der Gedanke einer Reform der katholischen Kirchenmusik scheiterte an dem Konservativismus, an der nationalen Beschränktheit des hohen römischen Klerus, der jeder Neuerung, und gar einer solchen, die von einem Ausländer, einem nordischen Barbaren ausging, von vornherein abhold war. Liszt wurde nicht an die Spitze der Sixtinischen Kapelle berufen. Die ehrgeizigen Pläne, welche die Fürstin für ihren genialen Freund in Rom erträumt hatte, trafen auf starren, passiven Widerstand. —



Liszt als Abbé (1865).

Immerhin fand Liszt auch in Rom, wo er nun im Kloster San Francesca Romano wohnte, einen Schüler, der begeistert die Wege des Fortschritts betrat, den jungen Sgambati. Von Ungarn war die Einladung an ihn ergangen, zur Krönung des Kaiserpaars in Budapest eine Festmesse zu komponieren, und nach allerlei Intrigen der Wiener Hofkapelle, welche mit der Aufführung betraut war, wurde sie am 8. Juni 1867 bei dem Festakt zum erstenmal gesungen und machte Liszt als ungarischen Nationalkomponisten populär. Im Sommer ließ er sich vom Großherzog zu einem Besuche Weimars bewegen und leitete hier wie bald darauf beim Wartburgfest die „Heilige Elisabeth“. Dazwischen wohnte er der Meininger Tonkünstlerversammlung bei. Dann

riefen ihn Familienverhältnisse nach München, wo die Trennung seiner Tochter Cosima von Bülow bezw. ihre Vereinigung mit Wagner sein Eingreifen erforderte. Er besuchte Wagner heimlich in Triebschen und lernte dort mit Entzücken die Partitur der Meistersinger kennen. Als die Verhältnisse dann Wagner drängten, gegen die Abrede die in München gequälte Frau vorzeitig zu sich zu rufen, brach Liszt allerdings den Verkehr mit dem ihm so nahestehenden Paare gänzlich ab.

Im Laufe des Winters 1867/68 wurde es Liszt völlig klar, daß Rom kein seiner schöpferischen Tätigkeit günstiger Aufenthaltsort sei. Die Bilder aus jener Zeit verraten die Spuren tiefer seelischer Leiden. Er litt unter dem religiösen Fanatismus der Fürstin, den er nicht teilte, er litt unter dem geselligen Leben Roms, das ihm keine Sammlung gewährte, er litt unter der Neugier der Fremden, die sich bei ihm eindrängten, er litt, wenn auch jegliche Streberei ihm fernlag, doch unter der Erkenntnis der Aussichtslosigkeit seiner Bemühungen um die Kirchenmusik. Und so lehnte er es nun nicht mehr ab, als ihn der Großherzog von Weimar abermals einlud, wenigstens einen Teil des Jahres ständig bei ihm zu verbringen. Zu Anfang 1869 verließ er Rom, um nach Deutschland an die frühere Stätte seines glorreichsten Wirkens zurückzukehren.



Franz Liszt (1867).

Liszts Schöpfungen während seiner römischen Zeit sind zum Teil schon genannt worden. Nachgetragen seien noch mehrere *Psalmen* (116, 129) und das Requiem für Männerstimmen, seinen verstorbenen Kindern gewidmet. Das Hauptwerk dieser Periode aber ist der „*Christus*“, ohne Zweifel das bedeutendste und ideenreichste, das er hinterlassen hat, und wohl die größte oratorische Schöpfung der katholischen geistlichen Musik. „Wahrheit in Liebe

wirkend, lasset uns in allem wachsen," lautet das Motto. Liszt war in jungen Jahren ein begeisterter Anhänger des Kirchenrevolutionärs Lamennais gewesen, und es existiert aus jener Zeit (1834) ein Aufsatz über „zukünftige Kirchenmusik", worin das Heil der Kirche in dem Anschluß an die modernen Ideen der Menschheit erblickt wird. „Wehe der Kirche, wenn sie, ihren eigentlichen Vorteil verkennend, sich auf die Seite der dem Untergang geweihten Mächte schlägt!" Der spätere Liszt, zwar minder radikal, hielt doch an dem Prinzip der Verbindung des Überlieferten mit den Ideen der werdenden Zeit fest, und so stehen in seinen geistlichen Werken neben den Kirchentönen, der gregorianischen Rezitation, den homophonen, liedmäßigen Chorsätzen die modernen Harmonien, der Sprachgesang, die reichste Polyphonie, liturgische Motive neben freier Erfindung, schlichte a cappella-Musik neben großen orchestralen Tongemälden. Oder er wagt es, den besonderen politischen Zweck der „*Krönungsmesse*" durch Einflechtung nationaler ungarischer Weisen zu betonen. Aber die maßgebenden Kreise der katholischen Kirche, die doch seit den Tagen des Abtes Stadler keinen hervorragenden Komponisten gehabt hatte, wußten die Bedeutung des genialen Meisters nicht zu würdigen.



Cosima Wagner.

Bayreuth.

„Mit Deutschlands Wiedergeburt und Gedeihen steht und fällt das Ideal meiner Kunst," hatte Wagner schon 1866 gesagt. Nun, mit der Begründung des neuen Deutschen Reiches glaubte er, daß „der Menschheit Morgen" anbreche und hatte den kühnen Plan gefaßt, seine Nibelungenfestspiele ohne den König, der sich von dem Gedanken, sie in München zu verwirklichen, noch immer nicht trennen konnte, auf eigene Faust ins Werk zu setzen. In einer vom April 1871 datierten Broschüre gab er diese Absicht bereits öffentlich kund. Er entwickelte den großen Kulturgedanken von der ethischen Bedeutung des Theaters, denn keine Kunst wirke „so mächtig auf die Phantasie und das Gemüt eines

Volkes als die theatralische." Was dem deutschen Theater fehle, sei Reinheit und Originalität, und so sollte sein Theater, weit entfernt, der persönlichen Eitelkeit eines Künstlers zu dienen, zunächst nichts anderes bieten, „als den örtlich fixierten, periodischen Vereinigungspunkt der besten theatralischen Kräfte Deutschlands zu Übungen und Ausführungen in einem höheren deutschen Originalstile ihrer Kunst, welche ihnen im gewöhnlichen Laufe ihrer Beschäftigungen nicht ermöglicht werden können." Wie Bismarck der Welt den Respekt vor den deutschen Waffen, vor der deutschen Staatskunst beigebracht hatte, so hoffte der Meister in dem von ihm ersehnten Theater zu zeigen, daß der in dieser Hinsicht bisher verwahrloste Deutsche „nun auch in seiner öffentlichen Kunst zu achten sei".

Es war von jeher Wagners Wunsch gewesen, sein Theater fernab von einem der großen deutschen Kunstzentren aufzurichten. Ein Gebot der Rücksicht zwang ihn jetzt, da Weimar längst nicht mehr in Betracht kam, seinen archimedischen Punkt nicht außerhalb der Landesgrenzen König Ludwigs zu suchen, und seine Aufmerksamkeit hatte sich auf das ihm aus seiner Jugendzeit sympathisch in Erinnerung verbliebene Bayreuth gelenkt. In aller Stille inspizierte er auf einer Reise nach Berlin, wo er in der Kgl. Akademie der Künste, die ihn zum Mitglied gewählt hatte, einen Vortrag über „Die Bestimmung der Oper" halten sollte, das Terrain und fand es seinen Wünschen entsprechend. Der Aufenthalt in Berlin, wo Wagner auch zweimal in Konzerten dirigierte, wurde sogleich benutzt, um das neue, große Unternehmen zu fördern. Tausig und die Gräfin Schleinitz agitierten mit Feuereifer dafür und warben Patrone, die für Scheine zu 100 Talern sich das Recht zum freien Eintritt sichern sollten. Gleich darauf hatte der Mannheimer Musikalienhändler Emil Heckel die gute Idee, das Bayreuther Werk durch Gründung von Wagner-Vereinen auf eine breitere Grundlage zu stellen, und so wuchs die Bewegung, auch als der unermüdliche Tausig ihr bald durch einen jähen Tod entrissen wurde.



Friedrich Nietzsche (1844—1900).

Die Verhandlungen mit der Stadt Bayreuth nahmen einen glatten Verlauf. An Bankier Feustel und Bürgermeister Muncker fand der Meister treue und tatkräftige Förderer seines Planes. Er hatte Anerbieten der Städte Baden und Darmstadt abgelehnt, war auch im Januar 1872 eigens wieder nach Berlin gereist, um den Bestrebungen eines

Konsortiums entgegenzutreten, welches die Verlegung der Festspiele nach Berlin betrieb und reiche Mittel dafür aufbringen wollte. Wagner beschloß nun seine Übersiedlung nach Bayreuth, traf Anstalten, sich dort eine Villa zu erbauen, und gedachte sein Theater ohne jedwede Hilfe seines Königs als privates Unternehmen zu wagen. Unterdessen war auch die Kompositionsskizze des letzten Teiles der Tetralogie, der „*Götterdämmerung*", vollendet worden, in Triebschen wurden die Koffer gepackt und die Fahrt nach der fränkischen Markgrafenstadt angetreten. Zum schweren Kummer Friedrich Nietzsches. Ihm, der kurz zuvor Wagner mit seinem tiefsinnigen Werk „*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*" erfreut hatte, bedeutete dieser Abschied die „Trennung vom Besten seines Lebens".

Am 24. April 1872 traf Wagner in Bayreuth ein. Am 6. Mai war er schon in Wien, um im großen Musikvereinssaal ein Konzert des Wagner-Vereins zu leiten. Und an seinem 59. Geburtstag fand in Bayreuth die feierliche Grundsteinlegung statt. Von überallher strömten die Freunde des Meisters zusammen und trotz des strömenden Regenwetters herrschte die sonnigste Stimmung. Denn König Ludwig hatte seinen Unmut überwunden und alles, was ihn von Wagner getrennt, durch eine warme Glückwunschdepesche mit einem Male aus der Welt geschafft.

Hier schließ' ich ein Geheimnis ein,
Da ruh' es viele hundert Jahr'.
So lange es verwahrt der Stein
Mach es der Welt sich offenbar

lauteten die Verse, die Wagner mit dem Grundstein versenkte. Und in hinreißender Rede weihte er das künftige Haus „dem deutschen Geist, der über die Jahrhunderte hinweg Ihnen seinen jugendlichen Morgengruß zujauchzt". Eine grandiose Aufführung von Beethovens „Neunter Sinfonie" unter Wagners genialem Dirigentenstabe krönte dieses erhebende Kunstfest.

Zwei Schatten, die darauf ruhten, waren freilich nicht zu bannen. Es war tragisch, daß Hans von Bülow von der Teilnahme an der Feier ausgeschlossen war, und daß Liszt sich ihr fernhielt. Mit einem wundervollen Brief hatte ihn Wagner geladen. „Du kamst in mein Leben als der größte Mensch, an den ich je die vertraute Freundesanrede richten durfte. Du trenntest Dich von mir, vielleicht weil ich Dir nicht so vertraut gewesen war, wie Du mir. Statt Deiner trat Dein wiedergeborenes, innigstes Wesen an mich heran . . . So lebst Du in voller Schönheit vor mir und wie über Gräber sind wir vereint. Du warst der Erste, der durch seine Liebe mich adelte. Zu einem zweiten höheren Leben bin ich ‚Ihr' nun vermählt und vermag, was ich nie gehofft hätte." Noch glaubte Liszt der Fürstin das Opfer des Fernbleibens von Bayreuth schuldig zu sein. Aber tief gerührt, antwortete er Wagner, und als dieser bald darauf mit Cosima nach Weimar kam, wurde die Freundschaft in aller Herzlichkeit neu geknüpft. Konnte Liszt sich doch überzeugen, daß nicht die flüchtige Leidenschaft der Sinne, sondern eine echte Seelengemeinschaft seine geistvolle Tochter zu Wagner

geführt hatte. Cosima Wagner brachte dem Meister nicht nur das beruhigende Glück des Familienlebens, sondern nahm ihm auch einen großen Teil der Korrespondenz und der Repräsentationspflichten ab und vermochte sein Schaffen durch eine tief verständige Anteilnahme zu beflügeln. Namentlich verstand sie es aber, zwischen dem idealistischen, jähschlüssigen Künstler und den



Franz Liszt 1876.

Forderungen der Welt in glücklicher Weise zu vermitteln und der Sache ihres Gatten Freunde zu gewinnen und zu erhalten.

Der Herbst 1872 ist in Wagners Leben mit Reisen durch die westdeutschen Theaterstädte ausgefüllt, da er das Personal für seine Aufführungen zusammenstellen mußte. Zu Anfang des folgenden Jahres begann er Konzertreisen, um Mittel für das große Werk zu beschaffen, aber bald stellte sich's leider heraus, daß deren Ertrag bei den hohen Kosten zu den Mühen und dem Zeitverlust in keinem Verhältnis stand. Ein Brief an Bismarck, den er für seine Sache zu interessieren hoffte, blieb ohne Antwort . . . .

Nach der Hebefeier des Theaterbaus (2. August) waren die vorhandenen Gelder gänzlich aufgebraucht. Vergebens war ein Aufruf der Wagner-Vereine. Nur ein paar Göttinger Studenten zeichneten — 6 Taler. Von der Nation im Stich gelassen, wandte sich der Meister wieder an die deutschen Fürsten, erhielt aber zu seinem Schrecken eine Absage von dem durch eine erbärmliche Klatschgeschichte verstimmten Ludwig II., während man in Berlin, wo der Großherzog von Baden die Angelegenheit befürwortete, Bedenken trug, „in die Jagdgründe des Königs von Bayern einzubrechen." Schon schien alles gescheitert. Da schrieb Wagner noch einmal an seinen königlichen Schirmherrn, und nun gewann bei diesem der gute Genius die Oberhand. „Nein, nein und wieder nein, so soll es nicht enden!" antwortete er am 25. Januar 1874 und gewährte den Festspielen einen Kredit von 100000 Talern aus der Kabinettskasse. Für dieses Jahr kam die Hilfe freilich schon zu spät. Die Festspiele mußten auf 1875 und bald darauf noch um ein weiteres Jahr verschoben werden.

Es war Frühling geworden, als Wagner endlich sein eigenes Haus, das er „Wahnfried" nannte („hier, wo mein Wähnen Frieden fand"), bezog, und nun ging da ein reges Leben an. In der „Nibelungenkanzlei" schrieb eine Schar von Kopisten die Stimmen aus der Partitur, und unter Hans Richters Kommando wurden die Abschriften von mehreren jungen Musikern (Anton Seidl, Josef Rubinstein, Franz Fischer, Hermann Zumpe) kollationiert. Die Solisten kamen zu den Klavierproben, und in dem endlosen Drang vielfältiger Geschäfte machte Wagner am 21. November den letzten Federstrich an der „*Götterdämmerung*".

Im Frühjahr 1875 sieht er sich durch eine neuerliche Ebbe in den Kassen wieder zu Konzertreisen gezwungen. Hastig geht es nach Wien und Pest, zurück nach Leipzig, Hannover, Braunschweig, Berlin und wieder nach Wien zurück. Und im Juli kamen schon wieder die Solisten nach Bayreuth und am 1. August war die erste Probe im Festspielhaus . . . Anfangs November aber muß Wagner nach Wien, weil der Direktor Jauner für die Beurlaubung seiner Künstler die Forderung gestellt hatte, daß der Meister „*Lohengrin*" und „*Tannhäuser*" an der Hofoper einstudiere. Damals sprach Wagner das vielerörterte Wort, er habe diese Werke herausgebracht, „soweit die vorhandenen Kräfte reichten." Sehr willkommen bei der beständigen Geldnot in Bayreuth kam ihm der Auftrag, zur Hundertjahrfeier der Unabhängigkeit der Vereinigten Staaten einen „*Festmarsch*" zu schreiben. Er selbst meinte von dieser Komposition zu einem Freunde: „Wissen Sie, was das Beste an diesem Marsch ist? Die 5000 Dollars, die ich dafür bekommen habe." Noch einmal kam Wagner Anfang März 1876 nach Wien, weil er den Choristen versprochen hatte, den „Lohengrin" zu ihrem Vorteil zu dirigieren. Von dort eilte er dann zu den Proben des „Tristan" nach Berlin, wo am 20. März die Premiere stattfand.

Die Erfahrungen in Berlin waren sehr geeignet, Wagner in dem Glauben an die Notwendigkeit seines Bayreuth zu bestärken. Er als Einziger sah

damals die drohende Gefahr der Kunstpflege, in ihrer eigenen Fülle zu ersticken und eine bloße Oberflächenkultur zu erzeugen. Darum riet er seinen Freunden zu einer edlen Enthaltung vom Kunstgenuß, der nicht der Gewohnheit, sondern dem inneren Bedürfnis entspringen müsse. Nicht die Abnutzung, sondern die Stärkung der Genußkraft sei das Ziel. Die Kunst solle ein Fest des Geistes sein, und seine eigenen Schöpfungen hatten ja diesen Fest- und Ausnahmscharakter. Sie erforderten eine Konzentration der Seelenkräfte.



Villa „Wahnfried".

Darum wollte er die Künstler herausgerissen haben aus der Tretmühle des buntscheckigen „Repertoires", gesammelt zur Beschäftigung mit wenigen, bestimmten Aufgaben, darum sollten die Hörer fern von der Stätte ihres gewohnten Gewerbes, fern von allem ablenkenden Getriebe sich versammeln, sie sollten die Kunst selber in ihrer Heimstatt aufsuchen.

Bald nach der Rückkehr aus Berlin gingen zu Bayreuth die Proben mit all ihren Freuden und Leiden an, die an die Nervenkraft Wagners fast übermenschliche Ansprüche stellten. Zur Generalprobe erschien König Ludwig, der seinen großen Freund nach acht Jahren der Trennung zum erstenmal

wiedersah. Dann strömten von allen Seiten Festgäste herbei, eine illustre Versammlung, wie sie die Welt nicht gesehen: Kaiser Wilhelm, der Kaiser von Brasilien und viele Fürstlichkeiten, Musiker, Maler, Literaten. Vom 13. bis 17. August währte der erste Zyklus, zu dessen Beschluß der Meister seine



Das Bayreuther Festspielhaus.

berühmte Rede an das Publikum hielt: „Ihrer Gunst und den grenzenlosen Bemühungen der Mitwirkenden, meiner Künstler, verdanken Sie diese Tat. Was ich Ihnen noch zu sagen hätte, ließe sich in ein Axiom zusammenfassen: Sie haben jetzt gesehen, was wir können. Nun ist es an Ihnen zu wollen. Und wenn Sie wollen, so haben wir eine Kunst."

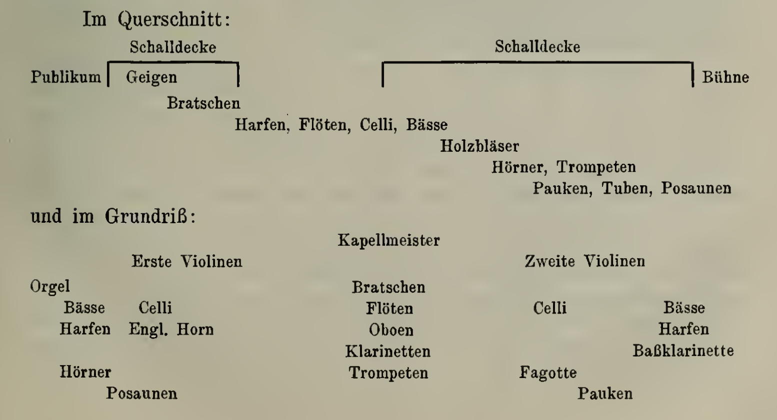
Bei dem folgenden Festbankett kommentierte Wagner diese Worte dahin, daß er unter Kunst eine nationale, eigentümliche verstanden habe.

Übrigens waren auch damals die überzeugten Wagnerianer noch nicht in der Überzahl. Hans Richter, der Dirigent des „Rings“, hatte es für zweckmäßig befunden, sich mit Hanslick Arm in Arm auf der Straße zu zeigen, und selbst bei dem Bankett gab es Tische, die sich an den Ovationen für Wagner ostentativ nicht beteiligten. Dennoch kam die Stimmung bald auf die Höhe, als nach einer glänzenden Rede des ungarischen Grafen Apponyi Wagner einen Toast auf Liszt ausbrachte. „Hier ist derjenige, der mir zuerst Glauben entgegengetragen und ohne den Sie vielleicht keine Note von mir gehört haben würden.“ Da sank Liszt vor Wagner auf dem Treppenabsatz der Festspielwirtschaft auf das Knie und huldigte ihm, als dem größeren Genius . . . .

Der zweite Zyklus fand vom 20. bis 24., der dritte vom 27. bis 30. August statt. Diesem wohnte auch König Ludwig bei. Und damit schloß dieses großartige Ereignis, welches Wagner auf einem Platze zeigte, wie er vorher wohl keinem Künstler beschieden war.

Richard Wagner hatte in dem ursprünglich mit dem Berliner Architekten Neumann entworfenen, später von dem Leipziger Otto Brückwald vollendeten Bau des Theaters schon eine große Reformtat vollbracht. Im Zuschauerraum fiel zunächst der Bruch mit dem italienischen Guckkastenprinzip auf, die amphitheatralische Anlage, die Gleichwertigkeit der Plätze. Das Orchester war bis zur Unsichtbarkeit versenkt und terrassenförmig abgestuft, so daß das Blech und Schlagwerk zu tiefst und am weitesten vom Publikum saß, die Streichergruppe aber zunächst und zu oberst. Auch die Verteilung der einzelnen Instrumentengattungen über die ganze Breite des Orchesters trug zur gleichmäßigen Sättigung des Tones bei und eine den Raum überwölbende Schalldecke idealisierte den Klang, indem sie alle Nebengeräusche der Tonerzeugung schluckte. Die Aufstellung des Bayreuther Orchesters ist also

Im Querschnitt:



Auch die Bühne, vom Vorhang angefangen, der sich nicht mehr aufzog, sondern teilte, wies manche Neuerung auf, die man dem genialen Darmstädter Maschinenmeister Brand verdankte. Durch die Verdunklung des Zuschauerraumes während der Aufführung sollte die Aufmerksamkeit des Auges stets auf die Bühne konzentriert bleiben. Die Hauptarbeit aber hatte Wagner zu leisten, indem er den Stil seines Werkes feststellte und den Künstlern einprägte. Das Meiste stand ja bereits vor seinem geistigen Auge fest. Manches aber mußte erst auf den Proben experimentierend gefunden werden.[1] Von den berufenen Künstlern, die sich alle selbstlos, gegen eine geringe Aufenthaltsentschädigung dem Meister zur Verfügung gestellt hatten, boten einzelne hervorragende Leistungen: Hills Alberich, Schlossers Mime, Betz' Wotan, Vogls Loge, Niemanns Siegmund, die Brünnhild der Materna. Und großartig war die Orchesterleistung unter Hans Richter.

Von den vier Teilen, die das großartige Werk des „Rings“ ausmachen, ist „Rheingold“ unstreitig das frischeste, die „Walküre“ das gefühlvollste, „Siegfried“ das genialste, die „Götterdämmerung“ das gewaltigste. Wie eine grandiose Sinfonie baut es sich auf, worin „Walküre“ und „Siegfried“ gleichsam Adagio und Scherzo vorstellen. Durch nahezu dreißig Jahre hat die Arbeit daran den Meister beschäftigt, es ist ein Lebenswerk wie der Goethesche „Faust“. Dieser lange Zeitraum des Entstehens tritt auch in der Verschiedenheit des Stils hervor, die mit dem dritten Akt des „Siegfried“ beginnt und durch eine viel reichere Polyphonie sich kennzeichnet. Wagner hatte mittlerweile eben den „Tristan“ und die „Meistersinger“ geschrieben. Indessen wird dieser auffallende polyphone Reichtum, weil er mit der Steigerung der Handlung sich entwickelt, ästhetisch nicht als Mangel empfunden. In der „Götterdämmerung“, wo fast jeder Takt thematische Kombinationen bringt, haben die Motive durch den vielen Gebrauch gewiß manches an Unmittelbarkeit eingebüßt, überwiegt streckenweise der bewußtvoll formende Kunstverstand die naive Inspiration. Dafür entschädigt gerade dieses Werk durch musikalische Gipfelungen von unerhörter Pracht und Gewalt.

Die ungeheure Anstrengung, der Ärger über so manches noch nicht nach Wunsch Geratene, das Übermaß lästiger gesellschaftlicher Verpflichtungen mochte Wagner wohl einmal den Ausruf entlocken: „Nie wieder!“ Aber schließlich brach der angeborne Optimismus des Künstlers doch immer wieder durch. „O Freund Heckel, es war doch gut!“ Und was die Mängel betraf, tröstete er den Ballettmeister Fricke: „Nächstes Jahr machen wir alles anders!“

Eine seltsame Veränderung war in diesen Tagen mit Nietzsche vorgegangen. Er hatte sich zu den Festspielen mit einer Schrift „*Richard Wagner in Bayreuth*“ eingestellt, deren glänzender Stil aber nicht verdecken kann, daß er sich in der Entfernung ein Idealbild von Wagner und seiner Kunst konstruiert hatte, dem die Enttäuschung nicht fehlen konnte, sobald er es mit der Wirklichkeit verglich. Wo er das wiedergeborene griechische

---

[1] Vergl. A. Heuß, Zum Thema: Musik und Szene bei Wagner. M. X.

Kunstwerk finden wollte, trat ihm das germanische entgegen. Durch eine beständige Migräne mißgelaunt, sah er nur das Allzumenschliche im Getriebe der Festspiele. Und als er Wagner bei der ersten Begegnung nicht vom Schmerz über diese Dinge niedergebeugt antraf, sondern der natürlichen Freude des Schaffenden über das den Verhältnissen Abgetrotzte hingegeben, da glaubte er, daß eine Kluft zwischen ihm und dem zuvor so vergötterten Freunde sich auftue und entfloh in die böhmischen Wälder ....

Er fand ihn wieder in Sorrent, wohin sich Wagner nach den Festspielen zu seiner Erholung begeben hatte. Sie verkehrten freundlich, hatten einander aber „nichts mehr zu sagen". Begann doch Nietzsche hier seine — erst zwei Jahre später erschienene — Schrift „Menschliches, Allzumenschliches", die ihn dann völlig von Wagner trennen mußte.

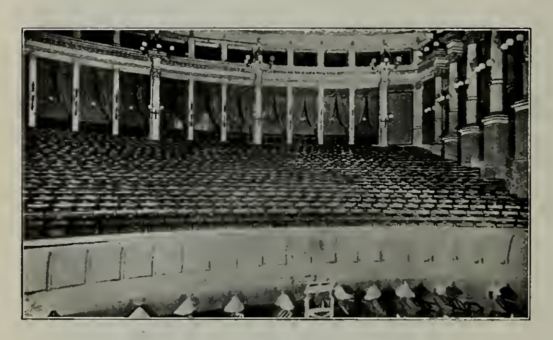


Richard Wagner in London (1877).
F. Bruckmann A.-G., München, phot.

Weniger schmerzlich mochte Wagner die feindselige Stellungnahme fast der gesamten, tonangebenden Presse berühren, welche — Hanslick in der Wiener Neuen Freien Presse voran — das Unternehmen von Bayreuth von allem Anfang an zu diskreditieren und herabzusetzen sich bemüht hatte. Der Meister wurde als Gründer, Hochstapler, Utopien nachjagender Phantast und Vereinsmeier geschmäht, und jetzt brachen die G. Engel, L. Ehlert, Paul Lindau, Albert Wolff, Schletterer, O. Gumprecht, Max Kalbeck usw. den Stab auch über das Nibelungenwerk. „Nein, nein und dreimal nein, das deutsche Volk hat mit dieser nun offenbar gewordenen musikdramatischen Affenschande nichts gemein, und sollte es an dem falschen Golde des Nibelungenrings einmal wahrhaftes Wohlgefallen finden, so wäre es durch diese bloße Tatsache ausgestrichen aus der Reihe der Kulturvölker des Abendlandes", erklärte L. Speidel. Für Wagner nahm fast nur eine Anzahl jüngerer Schriftsteller

Partei: Wilhelm Tappert, Hans v. Wolzogen, Martin Plüddemann, Richard Pohl. Als Auswüchse eines verstiegenen Enthusiasmus seien die Erläuterungsschriften von Edmund von Hagen genannt. Wolzogens Vorliebe für Abstraktionen und Schachtelsätze schreckte viele Leser ab. Pohl war ein gewandter Journalist, aber kein Sprachkünstler. Tapperts Kenntnisse und individueller Witz eigneten sich besser für die Abwehr als zum positiven Eintreten. Auf der andern Seite aber schrieben die glänzendsten Federn, die bezauberndsten Feuilletonisten der Zeit . . .

Wagner war kurz vor Weihnachten nach Bayreuth heimgekehrt und mußte, statt an eine Wiederholung der Festspiele denken zu können, die Hiobsposten des Verwaltungsrates hören, die ein Defizit von 120000 Mark meldeten. Die Situation war mehr als kritisch. Schon wurde die Bankerotterklärung erwogen. In München schien man unschlüssig, ob man noch einmal rettend eingreife. Ein Appell an die Patrone oder die Hilfe des Reichs bot eine sehr unsichere Hoffnung. Wagner half sich über diese peinliche Zeit hinweg, indem er sich in die Dichtung seines „*Parsifal*“ stürzte. Und um seinen Anhängern zu zeigen, daß er selbst keine Anstrengungen zur Tilgung des Fehlbetrages scheue, nahm er ein Anbot aus London auf die Direktion von zwanzig Konzerten an und zeigte sich geneigt, den „Ring“ an die Profantheater preiszugeben.



Zuschauerraum des Bayreuther Festspielhauses.

Leider brachte London eine große Enttäuschung. Die wenig kapitalskräftigen, unerfahrenen, auf Wagners Ruhm spekulierenden Unternehmer hatten den Ertrag falsch berechnet, konnten nur 8 Konzerte aufrecht halten, und Wagner mußte trotz des guten Besuchs mit einem Verlust von 1200 Pfund — da ihm die Honorierung der Sänger oblag — die Heimkehr antreten. Dazu kam, daß der Leipziger Theaterdirektor Förster, der auf Betreiben seines Opernchefs Angelo Neumann den „Ring“ erworben hatte, ängstlich geworden war und unter nichtiger Begründung vom Vertrage zurücktrat. Nach diesen Fehlschlägen verloren die Gläubiger natürlich vollends die Geduld und Frau Wagner mußte die dringlichsten mit ihrem Privatvermögen beschwichtigen. Auch der Verkauf von Wahnfried wurde bereits erörtert.

Im Sommer, nach einer Kur in Ems, schwang sich Wagners elastische Natur rasch wieder zum Optimismus einer neuen Idee auf. Eine Stil-

bildungsschule sollte ins Leben treten, und er gedachte mit Liszt, Wilhelmj und Hey das Lehramt zu versehen. Am 15. September traten die Wagner-Vereine in Bayreuth zusammen, doch kam man über einen Appell an die einstigen „Patrone“ nicht hinaus. Das beschämende Ergebnis dieses Aufrufes waren — 1500 Mark. Endlich gelang es Feustel, gegen Verpfändung der Münchner Tantiemen die Übernahme des Defizits durch König Ludwig zu erwirken. Von andern Plänen trat nur die Begründung einer Zeitschrift, der *„Bayreuther Blätter“*, ins Leben, mit deren Redaktion der junge Philologe Hans von



Richard Wagners Bibliotheks- und Arbeitszimmer in Wahnfried.

Wolzogen betraut wurde. Die Stilbildungsschule aber mußte aufgegeben werden, weil sich unglaublicherweise so gut wie gar keine Schüler gemeldet hatten....

Parsifal.

Wagner hatte sich nach den Strapazen und Aufregungen, die ihm die Sanierung des Bayreuther Defizits bereitet hatte, in sein Haus Wahnfried zurückgezogen und lebte da fortan als „Weiser“, der dem bunten Weltgetriebe nur von ferne zusieht. Beglückt im Kreise seiner Familie und weniger Freunde, hat er dem Gedanken fast entsagt, weiter hinaus auf die Menschen einzuwirken. Seinen „Ring“ hat er den Bühnen überlassen, die anfangs nur die „Walküre“ bringen wollten, und mit Verwunderung hörte er von den Erfolgen, die Angelo Neumann mit der ganzen Tetralogie in Leipzig erzielte.

Die nun immer reichlicher fließenden Tantiemen setzten Wagner in die Lage, etwas für seine Gesundheit zu tun und den Winter in Italien zu verbringen. Seine Gedanken legte er jetzt in seinen bald im Plauderton gehaltenen, bald mit der großen Gebärde des Propheten vorgetragenen Artikeln in den Bayreuther Blättern nieder, und neben einer gemütlich ironischen Betrachtung der Zeitfragen tritt auch ein tief verbitterter Zug in satirischen Glossen zutage. Es sind überhaupt nicht so sehr die Angelegenheiten der Kunst, die seinen Geist beschäftigen, sondern große Kultur- und Menschheitsprobleme, die Idee der Regeneration, der Kampf gegen die Vivisektion, ein mit buddhistischen Elementen durchsetztes, dogmenfreies Christentum, der Kultus des erlösenden Mitleidens.



Richard Wagner mit seinem Sohne Siegfried (Neapel 1880).
F. Bruckmann A.-G., München, phot.

In diese Zeit fällt die Komposition des „Parsifal", deren Skizzierung erst am 26. April 1879 erfolgte. Um diese Zeit studierte er mit Joseph Rubinstein das „Wohltemperierte Klavier" und äußerte die Absicht, nach dem „Parsifal" nur noch Sinfonien schreiben zu wollen. Sie sollten in einem Satz aus Thema und Gegenthema sich aufbauen und „Sinfonische Dialoge" heißen. Auffällig ist in seinen Gesprächen nun eine Abneigung gegen die Musik des früher geschätzten Schumann und eine ziemlich hohe Einschätzung Mendelssohns. Als sich dann der ihm fanatisch ergebene Joseph Rubinstein das Lob des Meisters zu verdienen wähnte, indem er in einem Artikel der Bayreuther Blätter die Bedeutung Schumanns herabsetzte, da stimmten wohl Liszt und Bülow zu, aber um so größeres Ärgernis erregte er unter den jüngeren Wagnerianern, die in warmer Schumann-

Verehrung aufgewachsen, der neuen Parole die Heeresfolge versagten (Kniese, Kienzl, Schemann u. a.).

In den letzten Tagen dieses Jahres 1879 begab sich Wagner auf den Rat seines Arztes nach dem Süden und wohnte in der Villa Angri, am Golf von Neapel. Hier lernte er den Maler Joukowsky kennen, der dann die Szenenbilder des „Parsifal“ entwarf. Mit besonderer Feierlichkeit wurde sein Geburtstag mit einer häuslichen Aufführung des ersten Parsifalaktes (Rubinstein, Plüddemann, Humperdinck wirkten mit) begangen. Im Juli trieb ein erneuter Anfall seines Leidens — Gesichtsrose — den Meister von Neapel



Das Bayreuther Festspielhaus (Gesamtansicht).

nach Siena, wo auch Liszt sich einstellte, und erst Ende Oktober 1880 kehrte er nach Deutschland zurück.

In München, wo er einige Zeit verweilte, hörte Wagner an der Seite seines königlichen Freundes eine Privatvorstellung seines „Lohengrin“, führte dem König in einem Privatkonzert das Parsifalvorspiel vor und traf endlich Mitte November wiederum in Bayreuth ein.

Mittlerweile war die Wagner-Bewegung in Deutschland doch ins Rollen gekommen. Trotz alles Schimpfens und aller Gegenagitationen in der Presse hatte die Tat von Bayreuth ihre Wirkung auf die deutsche Öffentlichkeit nicht verfehlt. Immer mehr erdämmerte ihr das Bewußtsein, welch einen Meister sie an Richard Wagner besitze, und es gelang nun dem Patronatverein, einen Fonds von etwa 40 000 Mk. zur Fortführung der Festspiele zusammenzubringen. Und als König Ludwig ihm den Chor und das Orchester des Münchner Hoftheaters für Bayreuth zur Verfügung stellte, als später Hans von Bülow großherzig eine große Summe für den gleichen Zweck erspielte,

da fühlte sich Wagner wieder zum Befassen mit der „Welt“ ermutigt und ließ sich herbei, die Maßnahmen zur Aufführung seiner langsam der Vollendung entgegengehenden Parsifalpartitur zu treffen. Er verzichtete sogar auf seinen Lieblingswunsch und hatte sich schon in Venedig entschlossen, den Besuch der Bayreuther Vorstellungen gegen ein Eintrittsgeld allgemein freizugeben.

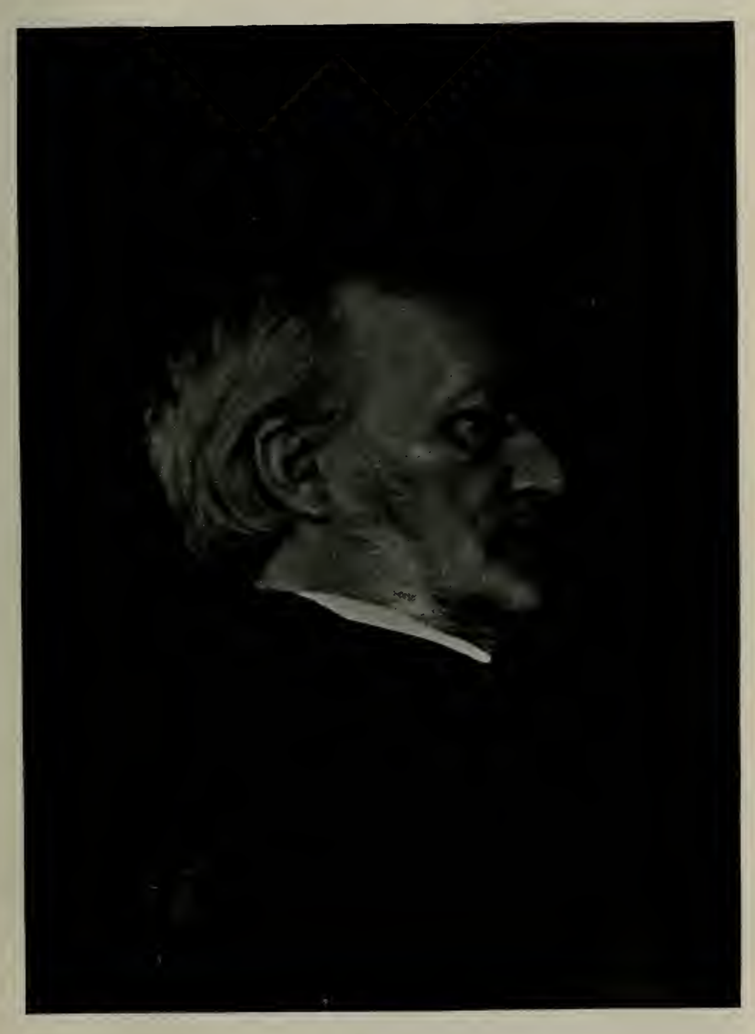
Noch immer war in Anbetracht seines großen Haushaltes seine materielle Lage nicht sorgenfrei. Außer der königlichen Pension standen ihm bloß die Tantiemen seiner Werke zu Gebote, und wiederholt trat er dem Gedanken näher, sich durch eine Tournee durch Amerika die volle Unabhängigkeit zu sichern. Nun aber begann sein wagemutiger Leipziger Propagator, Angelo Neumann, seine Tätigkeit auszudehnen und führte den Berlinern mit einem erlesenen Künstlerensemble unter Anton Seidls Leitung im Mai 1881 zum ersten Male den „Ring“ vor. Wagner selbst reiste zweimal zu den Vorstellungen zu Berlin, die durch den Besuch des greisen Kaisers Wilhelm einen besonderen Glanz erhielten. Dann ging Neumann mit dem „Ring“ nach London, und schließlich stellte er ein „Fliegendes Wagner-Theater“ zusammen, das die Tetralogie durch ganz Deutschland, nach Holland, Belgien und Italien führte. Die aus dieser kühnen Tournee und der durch sie überall neu belebten Wagner-Pflege fließenden namhaften Tantiemen sicherten dem Meister zuletzt einen sorgenlosen Lebensabend.[1]

Bis zum Herbst 1881 war die Instrumentation zweier Akte des „Parsifal“ erledigt, auch manche vorbereitende Maßnahme für die Aufführung getroffen, als das rauhe Bayreuther Klima ihm wieder die Stimmung raubte, sein altes Leiden (Gesichtsrose) wieder ausbrach und die Arzte ihn schleunig nach dem Süden schickten. Am 1. November reiste er ab, geradenwegs nach Sizilien, wo er zu Palermo sich einquartierte. Hier wurde die Partitur des „Parsifal“ vollendet. Im Frühjahr ging es nach einem längeren Aufenthalt in Venedig nach Bayreuth zurück. Hier begannen alsbald die Proben zur Premiere des neuen Werkes, die am 26. Juli 1882 stattfand. Noch fünfzehn Aufführungen sollte es unter seinen Augen erleben. Das große Ereignis dieser Tage war Scaria als Gurnemanz. Für den Titelhelden stand ihm Winkelmann und Gudehus, für Amfortas Reichmann, für die Kundry die Materna, Malten und Brand zur Verfügung. Der Münchner Hofkapellmeister Hermann Levi dirigierte. Nur bei der letzten Vorstellung ging der Meister während des dritten Aktes ins Orchester, um selbst den Taktstock zu ergreifen und seine Schöpfung zu Ende zu dirigieren.

Der Eindruck des „Parsifal“ war ein ungeheurer. Wagner hatte es wiederum verstanden, dem Werk eine ganz eigene Stimmungsphäre zu schaffen: neue melodische Wendungen und harmonische Farben für hieratische Gefühle, für religiöse Inbrunst, kochende Sinnlichkeit. Wieder ist die Prägnanz und Anschaulichkeit der thematischen Erfindung staunenswert. Mag die Zahl dieser Einfälle in diesem wunderbaren Alterswerk auch im Verhältnis zu den früheren

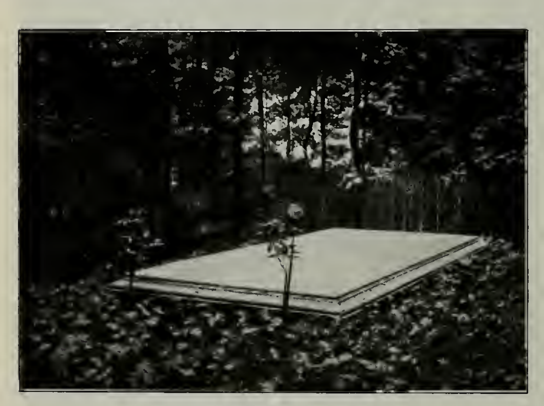
---

[1] Angelo Neumann, Erinnerungen an Richard Wagner (Leipzig (1907).



Richard Wagner.
Letzte Aufnahme (Bayreuth 1882). Hofkunstanstalt J. Löwy, Wien

Schöpfungen geringer sein, mag man auch eine gewisse Gedämpftheit der Leidenschaft verspüren. Die Abtönung und Vermittlung der Stimmungen und Gegensätze, die Umbildung und Beziehung der Motive wird nun mit reifster, besonnenster Kunst bewerkstelligt. Das Orchester ist nicht so reich an Blechinstrumenten, hat aber die vierfache Holzbläserbesetzung. Nur daß sie weniger zur Akkordbildung als zur Differenzierung des Klanges, besonders zu Schwellwirkungen dient. Der instrumentale Part, den ein reiches rhythmisches Leben durchflutet, entwickelt den Stil der letzten Quartette Beethovens weiter. Aber auch Liszts Kirchenstil und der Stil der alten a capella-Meister ist nicht ohne Einfluß auf die Parsifalmusik geblieben. Wie es die Dichtung verlangt, nehmen die Chöre hier wieder einen breiten Raum ein, und zwar unterscheidet Wagner scharf: dramatische Chöre, worin jeder einzelne seine individuelle Stimme führt und: „vorkomponierte“ lyrische Chöre, rituelle Gesangstücke, worin sich alle der Grundmelodie unterordnen. Etwas wie die Blumenmädchen-Szene mit ihrer Verbindung von Tanz (Ballett) und reichster Gesangs-Polyphonie war etwas ganz Neues. Überhaupt sind im „Parsifal“ die Singstimmen stärker aus dem musikalischen Gewebe herausgehoben. Vor der Weihe, die von diesem „Bühnenweihfestspiel“, von dessen Aufführung an Profantheatern der Meister mit Recht nichts wissen wollte,[1] ausging, beugten sich auch langjährige Gegner. Und da die Festspiele diesmal sogar einen kleinen materiellen Überschuß ergaben, bedeutete der „Parsifal“ für Wagner einen Triumph auf der ganzen Linie. Die Fortführung der Festspiele im nächsten Jahre erschien gesichert, ja der Meister gedachte nach und nach auch seine älteren Werke auf der Bayreuther Szene zu gestalten. Schmerzlich empfand er nur das Ausbleiben des völlig menschenscheu gewordenen Königs Ludwig. Und



Richard Wagners Grab in Bayreuth.

[1] Durch die Veröffentlichung der Partitur im Verlage Schott hat sich Wagner unbedachterweise allerdings selbst der Macht beraubt, den „Parsifal“ für alle Zeiten dem gewöhnlichen Theaterrepertoire zu entziehen. Daß er diese Beschränkung auf Bayreuth oder ein gleichwertiges Festspielhaus wollte, daran ist nach vielen mündlichen und schriftlichen Zeugnissen aber gar nicht zu zweifeln.

während er daheim seine Künstler verabschiedete, trat Angelo Neumanns „Fliegendes Wagner-Theater“ von Breslau aus seine Fahrt durch Europa an.

Um sich von den Strapazen der Parsifaltage zu erholen, suchte der Meister wiederum den Süden auf. Seine Wahl war auf das stille Venedig gefallen, wo er in einem Flügel des Palazzo Vendramin sich einmietete. Hier führte er mit den Schülern des Konservatoriums zu Weihnachten seine wiedergefundene Jugendsinfonie auf und schwang dabei zum letztenmale den Taktstock. Hier verlebte er noch einige Wochen traulicher Familiarität mit Franz Liszt. Unter den Vorbereitungen zur Wiederholung des „Parsifal“ in seinem Festspielhause, während er an einem Essay „Über das Weibliche im Menschlichen“ arbeitete, raffte ihn am 13. Februar 1883 ein Herzschlag plötzlich dahin. Sein Tod war ein europäisches Ereignis. Mit Ehren, wie sie noch keinem deutschen Künstler zuteil geworden, erfolgte die Überführung seines Leichnams nach Bayreuth, wo er im Garten seines Hauses zur ewigen Ruhe gebettet wurde.

Liszt zum zweitenmal in Weimar.

Als Franz Liszt den Bitten des Goßherzogs nachgab und sich entschloß, einige Monate des Jahres wiederum in Weimar zu verbringen, da schien es, als ob die alte Glanzzeit Ilm-Athens sich wieder erneuern sollte. Liszt zog Anfang 1869 in der Hofgärtnerei, wo man ihm eine Wohnung eingeräumt hatte, ein, und bald lockte sein europäischer Ruhm Schüler aus aller Herren Ländern in seine Nähe. Es waren aber nicht, wie in den Tagen der Altenburg, junge Komponisten, die hier eine allgemeine künstlerische Anregung suchten, sondern meist Pianisten, die oft nicht viel mehr wollten, als das Recht, sich als „Schüler von Liszt“ einer wirksamen Reklame für ihre Karriere zu versichern.[1] Und da der bis zur Schwäche gütige Meister es nie übers Herz brachte, diejenigen, die sich an seine Knie drängten, auf ihre Würdigkeit zu prüfen, um sie nötigenfalls von sich zu weisen, sah er sich bald von einer sehr gemischten Gesellschaft junger Leute umgeben. Es half nichts, daß Hans von Bülow bei einem Besuch in Weimar einst fürchterliche Musterung unter dem Schwarm hielt. Kaum war er fort, nahm Liszt die Verstoßenen wieder in Gnaden auf.

Mit technischen Problemen gab sich Liszt in den „Stunden“, in denen er seine Jünger und Jüngerinnen zu sich ließ, nur selten ab. Er setzte das Technische voraus. Auf den geistigen Gehalt der Werke schien ihm alles anzukommen.

---

[1] Die bemerkenswertesten Schüler Liszts in den Jahren 1869—86 sind: d'Albert, Ansorge, Bache, Erdmannsdörfer, Pauline Fichtner, Friedheim, Göllerich, Frau Jaell, Kellermann, Leßmann, Liebling, Anna Mehlig, Sophie Menter, Pohlig, Lina Ramann, Reisenauer, Martha Remmert, Reuß, Rosenthal, Bertrand Roth, Sauer, Siloti, Stavenhagen, Stradal, Vera Timanoff, Urspruch, Vianna da Motta, Weingartner, J. Wieniawsky, Zichy.

Im April reiste Liszt über Wien und Pest nach Rom, wo er an zwei Oratorien („*St. Stanislaus*“ und „*St. Stephan*“) zu arbeiten begann. Obgleich er mit der Fürstin Wittgenstein geistig so ziemlich zerfallen war und von ihrer Seite viele Vorwürfe zu ertragen hatte, da er ihre frömmlerische Weltanschauung nicht teilte, empfand er es als Ritterpflicht, ihr wenigstens einige Monate des Jahres zu widmen. Das folgende Frühjahr sah ihn wieder in Weimar, wo er den Mittelpunkt des Tonkünstlerfestes bildete und zur Beethoven-Feier die „Neunte Sinfonie“ dirigierte. Sein gespanntes Verhältnis zu



Liszts Studierzimmer in Weimar. (Nach einer Photographie von L. Held in Weimar.)

Wagner hinderte ihn auch nicht, im Juni dem Weimarer Wagner-Zyklus beizuwohnen und die Münchner Aufführungen von „Rheingold“ und „Walküre“ zu besuchen. Unterdessen bemühte man sich in Budapest, ihn dauernd an Ungarn zu fesseln, und als guter Patriot ließ sich der Meister leicht bewegen, um auch seinem Vaterlande zu dienen, sein ferneres Leben zwischen Weimar, Rom und der ungarischen Hauptstadt zu teilen. Schon im Herbst 1871 übersiedelte er nach Budapest, wo sich begeisterte Freunde und Jünger um ihn scharten: Kardinal Haynald, Graf Zichy, E. v. Mihalovich, Abranyi u. a.

Im Frühjahr geht es nach Weimar. Blutenden Herzens muß er der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses ferne bleiben. Aber doch

wird sie der Anlaß zur Aussöhnung mit seiner Tochter und mit Wagner, die ihn im September 1872 besuchen. Auf der Rückreise nach Pest macht er seinen ersten Gegenbesuch in Bayreuth, zum nicht geringen Verdruß der Fürstin Wittgenstein, der das Verständnis für die Macht der Bluts- und Geistesverwandtschaft abhanden gekommen ist.

In dem beständigen Zirkel seines Wirkens in Weimar, Pest und Rom springen nur wenige besondere Ereignisse ins Auge. 1873 zu Pest sein Konzert zugunsten von Robert Franz, zu Weimar die erste vollständige, leider recht unzulängliche Aufführung seines Christus und am 8. November wiederum zu Pest die großartige Feier seines fünfzigjährigen Künstlerjubiläums. 1875 seine Mitwirkung in Wagners Pester Konzert zugunsten des Bayreuther Festspielhauses und die Eröffnung der ungarischen Landesmusikakademie, an welcher Liszt die Leitung der obersten Klavierklasse übernahm. 1876 die Teilnahme an den Bayreuther Festspielen, 1877 der Besuch der Tonkünstler-Versammlung in Hannover, im folgenden Jahre jener zu Erfurt, dann der Beginn näherer freundschaftlicher Beziehungen zu der in Weimar lebenden russischen Baronin Olga von Meyendorff, 1880 das erste Zusammentreffen mit dem abtrünnigen Joachim in Pest, 1881 eine große Liszt-Feier in Berlin, darauf eine in Antwerpen und Brüssel, zuletzt die Tonkünstlerversammlung in Magdeburg, wo man ihn zum Ehrenpräsidenten des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" ernannte. Auch gelang es seinen Bemühungen, den Riß in seiner Familie einigermaßen zu heilen, Hans von Bülow versöhnte sich mit Cosima und traf



Franz Liszt.

nunmehr öfters mit seiner Tochter Daniela zusammen. — Während eines Besuches Bülows in Weimar (1881) hatte Liszt das Unglück, auf der Treppe der Hofgärtnerei zu stürzen. Es war kein Glied verletzt und doch blieb bei dem sehr langsam sich Erholenden eine körperliche und geistige Schwäche zurück, die er nicht mehr überwinden konnte. Er wurde nun beleibt, wie aufgeschwemmt. Immerhin war sein Zustand in Rom, wo er seinen 70. Geburtstag feierte, doch leidlich geworden und im nächsten Frühjahr konnte er schon die französische Erstaufführung der „Heiligen Elisabeth" in Brüssel, die Züricher Tonkünstlerversammlung und den „Parsifal" in Bayreuth besuchen. Die Erfolge seines Schülers d'Albert und die Anwesenheit Rubinsteins erhellten 1882 seinen Weimarer Aufenthalt. Die Nachricht von Wagners Tode ereilte ihn in Pest. Daß seine Tochter Cosima in der Tiefe ihres Schmerzes auch den Zuspruch und die persönliche Anwesenheit des Vaters ablehnte, bereitete ihm großes Leid. Aber nicht nur dirigierte er dann zu Weimar am 22. Mai in einem Wagner-Konzert zwei Bruchstücke aus dem „Parsifal", sondern wohnte jeden Sommer den Bayreuther Festspielen bei, die damals der Gegenwart einer weltberühmten Kunstautorität zur Stärkung ihres Ansehens noch immer bedurften. 1884 durfte er mit dem „Allgemeinen Deutschen Musikverein" zu Weimar das Jubiläum der 25. Tonkünstlerversammlung begehen; 1885 besuchte er die Versammlung in Karlsruhe.



Das Liszt-Denkmal in Weimar.

Überhaupt war er lieber in Deutschland als in Pest, wo man je länger je mehr zu vergessen schien, wen man an ihm besaß. Es kränkte ihn, daß sein zur Einweihung des Budapester Opernhauses komponiertes „*Königslied*" 1884 nicht auf das Programm kam, weil er das Motiv eines altungarischen Revolutionsliedes darin verwendete. Es kränkte ihn mehr noch, als eine chauvinistische Partei an seiner Unkenntnis der Magyarensprache Ärgernis nahm und ihn nicht als Voll-Ungarn anerkennen wollte.



Franz Liszt im Greisenalter.
Nach der Natur gez. v. M. Renouard, veröffentl. in einem franz. Journal 1886.

Liszts Kompositionen[1] aus dieser letzten Periode sind weder sehr zahlreich, noch jenen seiner Mannesjahre gleichwertig. Die „*Années de pèlerinage*" vermehrten sich um einen dritten (römischen) Band; die ungarischen *Rhapsodien* um No. 16—19. Für seine Enkelin Daniela komponierte er die leichten Stücke des „*Weihnachtsbaum*", ferner entstanden die „*Elegien*", die „*Threnodien*" und die „*Mephistowalzer*". In seinen letzten Klavierwerken tritt das virtuose Element oft gänzlich zurück. Die breiten, feierlichen Klänge fordern weit mehr die Anschlagsfeinheit und Ausdruckskraft des Spielers heraus als seine Bravour. Für die Kirche schrieb er noch eine Anzahl „*Kirchenchorgesänge*", eine „*Cäcilienlegende*", den „*129. Psalm*" — aus dem unvollendeten Stanislausoratorium — und ein „*Pax vobiscum*" für Männerquartett und Orgel. Unter den weltlichen, meist Gelegenheitskantaten, sind das „*Gaudeamus*" und „*Die Glocken des Strassburger Münsters*"

[1] Eine vollständige Ausgabe von Liszts Kompositionen erscheint im Auftrage des Allgemeinen Deutschen Musikvereins bei Breitkopf & Härtel. Das reichhaltigste Verzeichnis seiner Tonwerke bietet der Anhang von Göllerichs Liszt-Buch.

bemerkenswert. Noch ist eine symphonische Dichtung: „*Von der Wiege bis zum Grabe*“ und „*Am Grabe Richard Wagners*“ für Streichquartett zu nennen.

Der Frühling 1886 sollte dem Greise, dessen Augenlicht schon in bedenklichem Grade abgenommen hatte, wodurch er seines noch einzigen wahren Vergnügens, der Arbeit, beraubt wurde, einen letzten Triumph bringen. Er reiste über Lüttich nach Paris, wo er diesmal endlich auch als Komponist ungeheuere Ehren und Auszeichnungen ernten durfte. Und ebenso ward ihm in London ein überaus warmer Empfang zuteil. Über Antwerpen fuhr er wieder nach Paris zurück, um dort seiner „Heiligen Elisabeth“ (unter Colonne) beizuwohnen. Dieser Siegeszug erschöpfte jedoch seine Kräfte. Die Ärzte stellten Wassersucht bei ihm fest. Gleichwohl ließ er sich's nicht nehmen, beim Tonkünstlerfest zu Sondershausen zugegen zu sein und auf die besondere Bitte seiner Tochter noch die Bayreuther Festspiele zu besuchen, die eben jetzt durch die Aufnahme eines noch nicht unter Wagners Augen daselbst einstudierten Werkes (des „Tristan“) in eine neue, wichtige Phase der Entwicklung traten.

Hochgeehrter Freund,
Ihrer universal verbreiteten Clavier Methode, fehlt noch eine tüchtige Etude für die linke Hand allein.
Am allerbesten kann sie fertigen, der bewunderungswürdige Virtuos, mit nur fünf Fingern, — Graf Geza Zichy.
Derselbe sagt Ihnen meinen freundschaftlichen Gruss.
16ten Nov. 84. Tetétlen. F. Liszt

Liszts Handschrift mit 73 Jahren.

Von Luxemburg, wo er bei seinem Freunde, dem Maler Munkacsy, geweilt hatte, war Liszt schon sehr erkältet in Bayreuth angelangt. Mit dem Aufwand der letzten Kraft wohnte er noch dem „Parsifal“ und „Tristan“ bei. Dann brach er zusammen. Eine Lungenentzündung raffte ihn am 31. Juli hinweg. Er ruht auf dem katholischen Friedhofe Bayreuths begraben, unter einer von seinem Enkel Siegfried Wagner entworfenen, schlichten Grabkapelle.

Wagner und Liszt.

Mit Wagner und Liszt hatte die musikalische Moderne ihre beiden großen Führer rasch hintereinander verloren. Liszt war ohne Zweifel der Anreger, Wagner der Verwerter und Vollender. Die Fürstin Wittgenstein mochte wohl recht haben, als sie meinte, Liszt habe seinen Speer weiter in die Zukunft geworfen als Wagner, und doch wird man die Epoche der beiden Meister immer nach Wagner benennen, dem es gegeben war, das, was sie bewegte, in vollendeten Kunstwerken auszuprägen, in Schöpfungen, die seither in ihrem Reichtum an hinreißender, ursprünglicher, poetischer und musikalischer Erfindung, in ihrer stilistischen und technischen Vollendung nicht erreicht, geschweige denn übertroffen worden sind. Wogegen Liszt in der sinfonischen Dichtung an Richard Strauß, im Liede an Hugo Wolf von ihm angeregte Nachfolger fand, die seine Leistungen in den Schatten stellten. Es ist aber keineswegs ausgeschlossen, daß eine spätere Zeit, welche sich von den polyphonen Musikidealen der Gegenwart abwendet, in dem homophonen Stil der Lisztschen Tonsprache ganz neue Schönheitswerte entdecken wird. Seiner menschlichen Größe, seiner Selbstlosigkeit, seiner Hilfsbereitschaft für andere, seiner vornehmen Gesinnung wegen ist Liszt mit Recht „der König der Künstler“ genannt worden. Aber die bedeutendere und interessantere Persönlichkeit bleibt Richard Wagner, schon darum, weil seine Entwicklung bis an die Grenze seines Lebens fortschreitet, wogegen Liszt fast in den beiden letzten Jahrzehnten seines Erdenwallens als produktiver Geist und Anbahner kaum mehr in Betracht kommt. In richtiger Erkenntnis dieses Verhältnisses hat sich Liszt der überlegenen geistigen Größe Wagners gebeugt, so unbehaglich es ihm, dem Progonen, bisweilen werden mochte, sich mit der Zeit in die Rolle eines bloßen Trabanten des gewaltigen Musikdramatikers zurückgeschoben zu sehen. Während die Wagnerschen Werke siegreich auf der ganzen Linie durchdrangen und in Liebe wie im Haß Eigentum der ganzen gebildeten Welt wurden, vermochten sich Liszts Schöpfungen nur spät und langsam Bahn zu brechen, so daß auch die fortschrittlichen Errungenschaften Liszts, von denen Wagner selbst Nutzen gezogen hatte, als



Liszts Grabkapelle über seiner Gruft in Bayreuth.

Wagnerismen betrachtet wurden. Auch warfen sich die Gegner der neudeutschen Richtung, je mehr sie Wagners unaufhaltsamer Siegeslauf vor der öffentlichen Meinung zum Rückzug zwang, mit doppelter Heftigkeit gegen



Richard Wagner. (Nach einer Pariser Photographie 1867.)

seine vermeintliche „Schule“, zu der auch Liszt gezählt wurde. Man bemühte sich, zu beweisen, daß Liszt seine geringen Erfolge als Komponist nicht den Vorzügen seiner Werke, sondern der Sympathie für seine menschlichen und pianistischen Eigenschaften verdanke. Mit dem letzten Menschen der

Liszt persönlich gekannt, werde auch der letzte Anhänger seiner Werke sterben.

„Ich kann warten", hatte Liszt mit bescheidenem Stolze gesagt, wenn man in ihn drang, endlich etwas für die Verbreitung seiner Musik zu tun, nachdem er ein ganzes Leben lang großherzig für andere eingetreten war.



Richard Wagners Sterbehaus (Palazzo Vendramin) in Venedig.

An seinem vierundsiebzigsten Geburtstage wurde er dann durch die Nachricht erfreut, daß sich in Leipzig, der Hochburg seiner Gegner, auf Martin Krauses Betreiben ein Liszt-Verein gegründet habe, dessen Konzerte Arthur Nikisch, der junge, hochbegabte Kapellmeister des Stadttheaters, leitete und der für die Verbreitung der Lisztschen Werke in den deutschen Konzerten von nicht geringer Bedeutung werden sollte. Liszt selbst hat leider keines dieser Konzerte mehr gehört. Das große Liszt-Fest am 22. Oktober war zugleich schon die Totenfeier.

Blieb die Begründung des Liszt-Vereins eine vereinzelte Tat, so blühten in den achtziger Jahren umsomehr die Wagner-Vereine auf, die ja — gleichsam im Nebenamt — auch Lisztsche Musik zur Aufführung brachten, vor allem freilich für ihren Meister wirkten, die Bekanntschaft mit seinen Werken durch Konzertaufführungen, intime Musikabende, erläuternde Vorträge, Schriften („Bayreuther Blätter", „Bayreuther Taschenkalender") unermüdlich vermittelten und durch ihre Begeisterung das Verständnis für Wagner von Jahr zu Jahr in der allerverdienstlichsten Weise angebahnt und gefördert haben. Es wird davon noch später zu reden sein. Jedenfalls waren die Vereinler begeisterte Helfer ihrer Meister zum Gewinn einer künstlerischen Kultur, nur daß die Lisztianer dabei nicht so methodisch und zielbewußt zu Werke gingen als die Wagnerianer, denen der große Bayreuther in seinen Schriften so klar und eindringlich eine Fülle von bedeutenden Aufgaben der Kunsterziehung zugewiesen hatte. Wobei die Wahrnehmung zu machen war, daß Wagners gewaltige Persönlichkeit zuerst mit der Fülle ihrer weiteren Kulturbeziehungen wirkte, auf Poesie, Religion, Politik, Anthropologie etc. ausstrahlte, bevor sie die Musiker über das praktische Befassen mit den Partituren hinaus interessierte. Das Gros der Wagnerianer ging von den zehn Bänden „Gesammelte Schriften" aus, für deren Dogmen sie in den „Werken" die Belege suchten, während umgekehrt ein Hans Richter seine Überzeugung aussprach, er gäbe gerne die gesamten Schriften um eine einzige neue Wagnersche Partitur.



Felix Mendelssohn-Bartholdy von Horace Vernet.

Wagner und Liszt waren nicht bloß ihren Zeitgenossen weit, weit vorausgeeilt, sondern auch ihren Jüngern, und es war kein Zufall, daß die meisten der letzteren an gewissen Punkten ihrer Entwicklung stecken blieben, nicht mehr mit konnten, ja eine rückläufige Entwicklung nahmen, und mehr oder weniger im Lager der Reaktion endeten. Wir werden dies an Raff, Joachim, Bülow, Bronsart, Karl Ritter, Draeseke u. a. noch im einzelnen zu verfolgen haben. Wenn aber ein junger Musiker jener Zeit einen Halt suchte in dem mitreißenden Zuge des künstlerischen Fortschritts, so bot sich ihm seit den sechziger Jahren immer deutlicher die Persönlichkeit Johannes Brahms als Widerpart des neudeutschen Sturmes und Dranges dar, bis dieser



Der alte Gewandhaussaal in Leipzig.

Meister ein Jahrzehnt später in Wien geradezu als Gegenpapst gegen die beiden Heroen des Musikdramas und der sinfonischen Dichtung ausgerufen wurde. Aber so einfach, wie es die Journalisten der musikalischen Kunstpolitik darstellten, lagen die Dinge in Wahrheit nicht, sondern viel komplizierter.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts waren die fortschrittlichen deutschen Musiker entweder Mendelssohnianer oder Schumannianer, und diese beiden Fraktionen waren im Begriff, einander heftig zu befehden, als Mendelssohns früher Tod diesem beginnenden Zwist eine Grenze zog. Bis dahin hatte Schumanns unbedingte und neidlose Verehrung des Künstlers und Menschen Mendelssohn, der seinerseits für die Kunst seines großen Freundes nur wenig Sinn und Sympathie bezeigte, den Ausbruch ernster Feindseligkeiten hintangehalten. Als dann zu Beginn der fünfziger Jahre die Weimarer Schule immer

rühriger auf den Plan trat, schlossen sich Mendelssohnianer und Schumannianer unwillkürlich näher zusammen und vergaßen bisweilen schon, was sie noch trennte. Man nannte sie die Leipziger Schule, nach ihrem Hauptsitz, und in den Gewandhauskonzerten besaß sie ein hochangesehenes künstlerisches Zentrum. Aber der Bruderzwist war lange bloß nach außen hin beigelegt und noch bis in den Anfang der sechziger Jahre verließen die Mendelssohnianer demonstrativ den Gewandhaussaal, wenn der Konzertmeister David ein Schumannsches Quartett zu spielen sich anschickte.

Robert und Clara Schumann (1840).

Noch lebte Schumann. Seine Zeitschrift freilich war, seit er die Redaktion niedergelegt hatte, unter Brendels Leitung ein Organ der Neudeutschen geworden. Unter dem Einfluß seiner stark reaktionären Frau, die als Pianistin eine persönliche Abneigung gegen den ihr so weit überlegenen Liszt gefaßt hatte und Wagner, der den Ruhm ihres Gatten zu verdunkeln anfing, geradezu haßte, begann Schumann, der einstige Herold des Fortschritts, je weiter die Krankheit des Geistes sich seiner bemächtigte, in reaktionäre Bahnen einzulenken, freilich nicht ohne gelegentliche Rückfälle. Und Liszt wußte, warum er sich bemühte, die Verbindung mit ihm, trotz des scharfen Konfliktes wegen Mendelssohn, nie ganz abreißen zu lassen. Die musikalische Jugend jener Tage schwor auf Schumann und selbst unter den unmittelbaren Schülern und persönlichen Anhängern Liszts und Wagners befanden sich solche, die in der Art ihres Schaffens Schumann bei weitem näher standen, als ihren erklärten Lehrern und Meistern. Zwar fehlte es nicht an solchen, welche, von Schumann ausgehend, sich den Neudeutschen zuwandten, wie Pohl, Karl Ritter und Smetana. Aber auch das Umgekehrte fand statt. Daß der Geiger Joachim, nachdem er Weimar verlassen hatte, geradezu dem Bannkreis Schumanns anheimfiel,

ist schon erwähnt worden. Und am 30. September 1853 erschien bei Schumann in Düsseldorf mit einer Empfehlung dieses Joachim ein junger Musikus,

Johannes Brahms,[1]

welchen Schumann nach den ersten Proben seiner Komposition sogleich als denjenigen erkannte, „der da kommen mußte“ und in einem „Neue Bahnen“ überschriebenen Artikel der „Neuen Zeitschrift für Musik“ als den kommenden Mann der deutschen Musik begrüßte.



Brahms' Geburtshaus in Hamburg.

Er war am 7. Mai 1833 zu Hamburg in der Speckstraße als Sohn eines Musikanten geboren, der als Kontrabassist zur Kapelle des Alsterpavillons gehörte und vom Vater gleichfalls zu einer solchen Laufbahn ausersehen. Im Klavierspiel wurde O. F. W. Cossel sein Lehrer, und als nach einem sehr gelungenen ersten öffentlichen Versuch, der zunächst die Studienkasse zu stärken und des kleinen Konzertgebers Fortbildung zu ermöglichen bestimmt war, ein Impresario den zehnjährigen Knaben zu einer Tournee gewinnen wollte, tat der selbstlose Cossel einen edelmütigen Schritt, um das Kind vor Mißbrauch zu bewahren, indem er selbst dafür sich einsetzte, daß es der hochangesehene Organist und Theorielehrer Eduard Marxsen zur Ausbildung in der Theorie übernahm. Daneben half „Hannes“ bald in der Kapelle aus, in der sein Vater spielte. Sowohl Cossel als Marxsen waren grundgediegene, in den Idealen der Klassiker

[1] Literatur: Briefwechsel mit 1. Reinthaler, Bruch, Deiters, Reinecke, Scholz, herausgegeben von Altmann; 2. mit J. O. Grimm; 3. mit H. und E. v. Herzogenberg; 4. mit J. Joachim; 5. mit Levi, Gernsheim, Hecht und Fellinger (Berlin, Verlag der Brahms-Gesellschaft). — Heuberger, Briefe von J. Brahms (A. M.-Z. 1899).

Biographien und Erinnerungen: H. Deiters, J. Brahms (Leipzig I. Teil 1880, II. Teil 1898); Dietrich, Erinnerungen an J. Brahms, besonders aus seiner Jugendzeit (Leipzig 1898); Hanslick, „Aus meinem Leben“ (Berlin 1894, Bd. II); G. Henschel, „Personal Recollections of J. Brahms (Boston); Jenner, J. Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler (Marburg 1905); Kalbeck, J. Brahms (Berlin, 3 Bde.); Leyen, J. Brahms als Mensch und Freund (Berlin 1905); Mandyczewski, J. Brahms (A. d. Biographie); May, The life of J. Brahms. Deutsch von Kirschbaum (Leipzig 1911); Pauli, J. Brahms (Berlin 1907); Reimann, J. Brahms (Berlin, 1. Aufl. 1897, 4. Aufl. 1912); Spitta, J. Brahms („Zur Musik“, Berlin); Widmann, J. Brahms in Erinnerungen (Berlin 1898).

wurzelnde Musiker. Von großem, förderndem Einfluß auf den Vierzehnjährigen wurde ein Ferienaufenthalt in dem nahen Städtchen Winsen, wohin ihn der Fabrikant Giesemann, ein Stammgast des Alsterpavillons, mitnahm und wo man ihn zum Dirigenten des meist aus Lehrern gebildeten Männergesangvereins machte. Giesemann verschaffte Brahms auch den ersten großen Kunsteindruck seines Lebens, indem er ihn zum „Figaro" in die Oper schickte.



Eduard Remenyi.

Mit einem Konzert am 21. September 1848 führte sich der junge Musikus als Pianist und Klavierlehrer in der Hamburger Öffentlichkeit ein und es begannen harte Jahre des Kampfes, wo er mit Arrangieren von Märschen und Tänzen für Gartenorchester, durch populäre Klavierarrangements und durch Spielen in Tingeltangeln und Tanzlokalen sich durchbrachte, wobei er immer, um zwei Herren zugleich zu dienen, irgend ein Buch vor sich aufs Notenpult legte, um während des Aufspielens seine Lesewut zu befriedigen. Er hat diese Fronzeit übrigens nicht als Hemmung empfunden. „Die schönsten Lieder kamen mir, wenn ich früh vor Tag meine Stiefel wichste." Als sich Robert Schumann 1850 in Hamburg aufhielt, sandte ihm Brahms ein Bündel Notenmanuskripte in den Gasthof, erhielt sie aber von dem sehr in Anspruch genommenen Meister uneröffnet zurück. Wie sehr er im romantischen Stimmungskreise schwamm, bezeugt äußerlich der Umstand, daß er seine Kompositionen, die Sonaten in fis moll und C dur (später als op. 2 und 1 erschienen), damals mit „Kreisler jun." unterzeichnete.

Unter den Ungarn, die nach dem Scheitern der Revolution nach Hamburg geflüchtet waren, um dort jeden Moment zur Überfahrt nach Amerika bereit zu sein, befand sich auch der junge Geiger Eduard Remenyi, ausgezeichnet namentlich im Vortrag der feurigen Tanzweisen seiner Heimat. Dieser erwählte sich Brahms zum Begleiter, und im Frühjahr 1852 unternahmen die beiden sogar eine Konzertreise, die sie über Winsen nach Celle, Lüneburg und, wie es heißt, auch nach Hildesheim führte. Dann wollte Remenyi nicht unterlassen, seinen Landsmann und Kollegen, den im Sommer zu Göttingen weilenden Joachim aufzusuchen, und dieser, hingerissen von der Musik Brahmsens, die er da kennen lernte, gab dem ungleichen Paar sogleich Empfehlungsbriefe an Liszt. So kamen sie nach Weimar. Liszt spielte Brahmsens Scherzo und C dur-Sonate bewundernswürdig aus dem schwer

leserlichen Manuskripte. Doch als er sich mit dem Vortrag seiner h moll-Sonate revanchierte, schlief der zuhörende Brahms dabei ein. Liszt schloß wortlos das Klavier und ging. Brahms aber flüchtete sich zu seinem neu gewonnenen Freunde Joachim nach Hannover zurück. Der Altenburger Hofhalt, die poetisierende Musik Liszts — das alles war dem an einfache Lebensverhältnisse und absolute Tonkunst gewöhnten Brahms unbehaglich . . .

Zwei Monate blieb Brahms bei Joachim, durch den er Schumanns Musik lieben lernte, ehe er zum fröhlichen Wandern durch das Rheintal aufbrach. Überall bahnten ihm Joachims Empfehlungsbriefe den Weg. Auch zu Schumann, der kaum die ersten Kompositionen des blondlockigen, mädchenhaften Jünglings — „rein wie Demant, weich wie Schnee" — kennen gelernt hatte, als er und seine Frau in hellem Enthusiasmus für den „jungen Adler" entbrannten. „Es ist hier ein junger Mann erschienen, der uns mit seiner wunderbaren Musik auf das Allertiefste ergriffen hat." In dieser Stimmung führte er Brahms in jenem der „Neuen Zeitschrift für Musik" anvertrauten und „Neue Bahnen" betitelten Artikel ein, als den, „der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre", und hieß „ihn willkommen als starken Streiter". Der Aufsatz erregte in der deutschen Musikwelt das größte Aufsehen, und wenn er einerseits Brahmsens Stellung in der Öffentlichkeit, durch die Ansprüche, die er herausforderte, bei Freund und Feind erschwert haben mag, so machte er anderseits doch seinen Namen mit einem Schlage überall bekannt.



Der zwanzigjährige Brahms.
Von Laurens für Schumann gezeichnet.

Schumann wußte auch den Verlag Breitkopf & Härtel für die Brahmsschen Kompositionen zu interessieren, und als der „junge Adler" bald darauf persönlich in Leipzig vorsprach, wurde er von den dortigen Schumannisten sogleich mit offenen Armen aufgenommen. Noch einmal kehrte er dahin zurück, um den Leipziger Konzerten Berlioz' beizuwohnen, und da aus diesem Anlaß die ganze neudeutsche Schule aus Weimar am Platz erschienen war, ergaben sich neue Beziehungen auch zu dieser. Liszt interessierte sich für ihn, die neudeutsche Presse förderte ihn, und so konnte es geschehen, daß er in manchen Kreisen selbst

als Zugehöriger der Partei betrachtet wurde. Überreich an Eindrücken und mit einem großen Ruf kehrte er, der als ein völlig Namenloser ausgezogen war, Mitte Dezember in sein Elternhaus zurück und um Neujahr kamen seine ersten Werke im Druck heraus: op. 1 und 2 die *Sonate* in *C dur* und *fis moll* und op. 3 das erste *Liederheft*, welches die „*Liebestreu*", das erste, vielbewunderte Brahmssche Lied, enthielt. — Nicht lange hielt es Brahms daheim. Anfang 1854 war er schon wieder in Hannover, bei Joachim, wo er Hans von Bülow kennen lernte und sein *H dur-Trio* komponierte. Zu einem der Abonnementskonzerte, die Joachim dirigierte, kam auch Schumann nebst seiner Frau herüber und verbrachte mit seinen jungen Freunden glückliche Stunden. Um so erschütternder wirkte die Nachricht von dem am 27. Februar erfolgten Ausbruch der Geisteskrankheit des verehrten Meisters, an den sich Brahms und Joachim mit ihren besten Kräften gebunden fühlten. Sofort reiste Brahms nach Düsseldorf, um der trostlosen Gattin beizustehen. In seiner Gesellschaft schöpfte sie neuen Lebensmut. So wurde ihm das Schumannsche Haus zur zweiten Heimat, er selbst darin als wie ein älterer Sohn geliebt und gehalten. Die Nachrichten über des Meisters Befinden aus der Endenichschen Heilanstalt lauteten bald nicht ungünstig, und die neubelebte Hoffnung gab Brahms den Anreiz zu neuem Schaffen. Dazu kam, daß sich Clara Schumann mit Heldenmut aufgerafft hatte und im Herbst auf Konzertreisen ging, um für den Unterhalt der Familie zu sorgen, während Brahms ihr in Düsseldorf das Haus hütete. Erst entstanden die *Klaviervariationen über ein Schumannsches Thema* (op. 9). Dann wagte er sich, der Mahnung seines Meisters eingedenk, an eine *Sinfonie*, die aber in der Skizze über den dritten Satz und in der Orchesterpartitur über den ersten nicht hinauskam. Seiner strengen Selbst-



Clara Schumann.

kritik hielt die Arbeit nicht stand und er hat die bedeutende Musik später in andern Kompositionen verwertet. — Auf dem Niederrheinischen Musikfest zu Düsseldorf 1855, das Hiller dirigierte, erschien zwar die gesamte deutsche



Robert Schumann.

Musikwelt, aber die Spaltung der Fortschrittspartei in Schumannianer und Lisztianer trat diesmal bereits deutlich zutage. Zu Beginn der neuen Saison sah sich Brahms genötigt, zur Aufbesserung seiner Finanzen die Laufbahn eines Konzertpianisten anzutreten. Er begann sie zunächst mit Clara Schumann

und Joachim zu Danzig, dann selbständig zu Bremen. Von Kompositionen ließ er einstweilen nichts erscheinen, unterzog sich aber gemeinsam mit Joachim einem strengen Studium im reinen Satz, suchte die historische Entwicklung seiner Kunst kennen zu lernen und versenkte sich in Bach, Palestrina und Orlando di Lasso. Unterdessen führte Clara Schumann auf ihren Konzertreisen dem Publikum überall seine älteren Werke vor, oft freundlichem Interesse, in den Rheinlanden freilich meist unverhohlenem Spotte damit begegnend. Auch in Leipzig, der Mendelssohn-Stadt, verhielt man sich zu „Schumanns Johannes“ überaus reserviert.

Inzwischen ging es mit Schumann unaufhaltsam abwärts. In der Zeit der Besserung seines Zustandes hatte Brahms mit ihm korrespondiert und ihn mehrmals besucht. Jetzt, am 29. Juli 1856, erlöste den Meister der Tod. Aber diese leidvolle Zeit war für Brahms das große Gemütserlebnis geworden, durch das sein Wesen reifte und sich immer mehr vertiefte. Nun, nach Schumanns Hingang, lockerte sich die Gemeinschaft seiner Jünger wenigstens äußerlich. Frau Clara übersiedelte nach Berlin. Brahms nahm für die Herbstmonate der folgenden Jahre eine Stellung als Pianist und Chorvereinsleiter am kleinen Hofe zu Detmold an, und im Frühjahr 1859 wurde eine von Brahms geleitete Kirchenmusik in Hamburg zur Trauung eines befreundeten Paares der Anlaß, einen Frauenchorverein zu begründen, zu dessen Dirigenten man Brahms wählte. Eine Anzahl kleinerer gemischter und Frauenchöre sind aus dieser seiner Tätigkeit entstanden, so der *Begräbnisgesang* (op. 13), die *Marienlieder* (op. 22) und *Motetten*, das *„Ave Maria“* (op. 12), der *„13. Psalm“* (op. 27) und die *Gesänge mit 2 Hörnern und Harfe* (op. 17). Den Sommer brachte er meist bei Frau Schumann zu, deren Kindern auch das Heft *„Volkskinderlieder“* gewidmet ist.



Robert Schumann.

Häufig traf er mit ihr und Joachim auch in der Saison da und dort zu gemeinsamem Konzertieren zusammen. Sonst war namentlich der Sänger Stockhausen sein Partner, zugleich der erste und vorzüglichste Interpret

der Brahmsschen Lyrik. Dem ersten Liederheft waren bald weitere: op. 6, 7, 14 und 19 (darin „*In der Ferne*", „*Der Schmied*", „*An eine Äolsharfe*") gefolgt und ein Teil der „*Magelonen-Romanzen*" war komponiert worden.

In Detmold war Brahms unter dem Eindruck der Mozartschen Serenaden und Divertimenti, die er dort in den Hofkonzerten hörte, der Impuls zur Komposition seiner *Serenade in D* (op. 11) gekommen, welcher bald darauf eine *Serenade in A* (op. 15) nachfolgte. Die erstere war ursprünglich ein Oktett für Streicher und Bläser, wie denn Brahms, in der Kunst des Instrumentierens noch unerfahren, auf Grund privater Vorführungen unablässig an der Partitur änderte und feilte, bis er zuletzt das Werk endgültig für großes Orchester einrichtete. Wobei Joachim, Marxsen, Frau Schumann und die übrigen Freunde den kritischen Areopag bildeten. Aus den Bruchstücken seiner Sinfonie war ein *Klavierkonzert in d moll* (op. 15) geworden. Im Jahre 1862 gab Brahms seinen Hamburger Gesangverein auf, um sich ganz der Komposition einiger Kammerwerke zu widmen, nachdem er mit seinem *Streichsextett in B* (op. 18) auf diesem Gebiete sehr glücklich debütiert hatte. Es entstanden die gewaltigen *Händel-Variationen* für Klavier (op. 24) und die beiden *Klavierquartette in g moll und A dur* (op. 25 und 26). Alle diese Schöpfungen, zu deren Herausgabe sich der Komponist erst nach langer kritischer Erwägung und unablässiger Revision entschloß, zeigten seine herbe, aber kraftsprühende Eigenart, seine eminente Meisterschaft im Satz, eine ungewöhnliche Logik und Organik der Entwicklung, zugleich aber auch ein festes Beharren in der Formenwelt Bachs und Beethovens. Freilich, er war immer größer noch in der Entwicklung und Verarbeitung seiner Gedanken als in der thematischen Invention, und während die Neudeutschen, die vom „brütenden Brahms" sprachen, ihr Gefühl in schrankenloser Leidenschaft dargaben, bewährte schon der junge Johannes das Hebbel-Wort, daß nicht sein Herz zu entblößen die Keuschheit des Mannes sei. So ist er denn von allem Anfang der Meister der Gefühlsreserve gewesen, dessen Werk sich erst allmählich, bei wiederholtem Hören dem Verstehenden erschloß. — Inzwischen war das Verhältnis des Schumannschen Kreises zu der Weimarer Schule



Brahms und Stockhausen.

spruchreif geworden. Frau Claras fanatische Parteinahme gegen Liszt, die mannigfachen Mißverständnisse, denen Brahms begegnet war, da man ihn an vielen Orten als „Neudeutschen“ betrachtete, drängten die Schumannianer, reinen Tisch zu machen. Das Signal zur inneren Scheidung hatte Joachims Absagebrief (vergl. oben S. 51) gegeben. Jetzt wollte Brahms sie auch öffentlich vollziehen und die Gesinnungsfreunde zu einem Manifest aufrufen, über dessen Text man sich freilich nicht recht einigen konnte. So wünschte Brahms die Fassung so, daß Wagner nicht mitgetroffen erscheine, den die andern mit den Neudeutschen in einen Topf warfen. Durch eine Indiskretion kam der zur Unterschrift zirkulierende Entwurf im Berliner Echo Ende April 1862 zur Veröffentlichung. Er lautete:



Jugendbild von Joachim und Brahms.

„Die Unterzeichneten haben längst mit Bedauern das Treiben einer gewissen Partei verfolgt, deren Organ die Brendelsche Zeitschrift für Musik ist. Die genannte Zeitschrift verbreitet fortwährend die Meinung, es stimmten im Grunde die ersten strebenden Musiker mit der von ihr vertretenen Richtung überein, erkennten in den Kompositionen der Führer eben dieser Richtung Werke von künstlerischem Wert, und es wäre überhaupt, namentlich in Norddeutschland, der Streit für und wider die sogenannte Zukunftsmusik und zwar zugunsten derselben ausgefochten. Gegen eine solche Entstellung der Tatsachen zu protestieren halten die Unterzeichneten für ihre Pflicht und erklären wenigstens ihrerseits, daß sie die Grundsätze, welche die Brendelsche Zeitschrift ausspricht, nicht anerkennen, und daß sie die Produkte der Führer und Schüler der sogenannten ‚Neudeutschen Schule‘, welche teils jene Grundsätze praktisch zur Anwendung bringen und teils zur Aufstellung immer neuer unerhörter Theorien zwingen, die dem innersten Wesen der Musik zuwider, nur beklagen und verdammen können.“

Johannes Brahms. Julius Otto Grimm.
Joseph Joachim. Bernhard Scholz.



Bernhard Scholz.

Damit war das Tischtuch zwischen Weimar und dem Schumannschen Lager natürlich endgültig zerschnitten.

Anfang September 1862 reiste Brahms nach Wien, da ihn die Sehnsucht nach dieser Stadt der musikalischen Klassiker zog. Er fand dort eine sehr gute Aufnahme, man führte verschiedene seiner Werke auf, und wenn

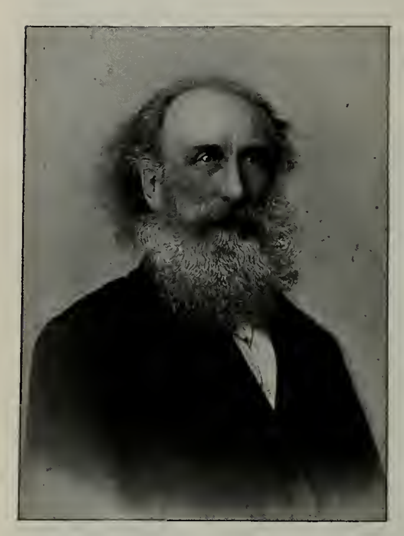
diese beim Publikum auch nur Achtungserfolge errangen, so interessierten sie doch die Musiker und der Pianist Brahms gefiel außerordentlich. Richard Wagner, der in Penzing wohnte, lud Brahms ein und war des Lobes voll über seine Händel-Variationen. Brahms befreundete sich mit Eduard Hanslick, dem tonangebenden Kritiker Wiens, der schon damals Lust verspürte, den durch Schumann empfohlenen jungen Künstler gegen Wagner auszuspielen. Als Brahms im Frühling 1863 in seine Heimat zurückkehrte, erreichte ihn hier die Berufung zum Dirigenten der Wiener Singakademie, die er denn auch mit Freuden annahm.



Jugendbild von Johannes Brahms.

Brahms' Wirken in dieser Stellung war sehr ersprießlich, namentlich durch die Pflege Bachs und der alten Meister des 16. Jahrhunderts. Doch obwohl man ihn am Schluß der Saison 1863/64 wiederwählte, lehnte er ab, da er sich nicht binden wollte. Er war eben der echte idealistische deutsche Künstler, persönlich bedürfnislos, meilenfern von aller Streberei und unberührt von der Sucht nach dem Golde. Wie er aus Anhänglichkeit an seine früheren Verleger die höheren Anbote der Wiener Verleger ausgeschlagen hatte, so behielt er seine Arbeiten oft jahrelang im Pulte, bevor er sich zu ihrer Herausgabe entschloß. Und ebenso unbedenklich folgte er jetzt dem neu erwachten Wandertrieb. In Hamburg gab's Familiendifferenzen zu ordnen. Dann ging es nach Baden-Baden, wo sich Frau Schumann niedergelassen hatte, bei der er nun die folgenden Sommer zu verbringen pflegte, wie er ihr bis zum Tode ein in unwandelbarer Verehrung ergebener Freund blieb. Manche wertvolle Beziehungen wurden hier und zu den Künstlern des nahen Karlsruhe angeknüpft: zu Madame Viardot Garcia, Jakob Rosenhain, Hauser, Hermann Levi. Das *G dur-Sextett* (op. 36) entstand. Nach Wien zurückgekehrt, wurde er im Januar durch den plötzlichen Tod der geliebten Mutter wieder nach Hamburg gerufen. Um diese Zeit erschienen die ersten Hefte der „*Magelonen-*

Romanzen" und das *f moll-Quintett.* Der Sommer wurde wieder in Baden verbracht. Die folgende Saison begab sich Brahms auf Konzertreisen. Er besuchte die Schweiz, konzertierte in Basel, Zürich und Winterthur, führte in Karlsruhe sein *Horntrio* (op. 40) vor, spielte in Köln, ließ sich in Detmold wieder blicken und beschloß die Tournee zu Oldenburg. Der Rest des Winters wurde in Karlsruhe verbracht und dort im Hause des Malers Allgeyer das dem Andenken seiner Mutter geweihte „*Deutsche Requiem*" (op. 45) zu komponieren begonnen. Sehr gefördert wurde die Komposition auf einem neuerlichen Besuch der Schweiz, wo er in Zürich mit Theodor Kirchner intim verkehrte und Gottfried Keller, den musikliebenden Chirurgen Billroth kennen lernte. Seinen vorläufigen Abschluß erhielt das Werk in Baden, von wo aus Brahms dann noch im Herbst mit Joachim in der Schweiz konzertierte, bevor er sich entschloß, nach Wien zurückzukehren, das ihm nun wieder als Ausgangspunkt zu neuen Pianistenfahrten diente.



Julius Otto Grimm.

Dort fand am 1. Dezember die Aufführung der ersten drei Sätze des „Deutschen Requiems" in einem Gesellschaftskonzert unter Herbeck statt. Die Aufnahme war eine sehr geteilte. Die Premiere des ganzen Werkes, das Reinthaler unter dem Zulauf sämtlicher Schumannianer am 10. April 1868 in der Bremer Kathedrale dirigierte, bedeutete dann für Brahms den Anfang einer Reihe von Erfolgen durch ganz Deutschland. Nun erst begannen weitere Kreise an Schumanns Prophetie zu glauben. Dem „Requiem" wurde später, auf Marxsens Rat, noch eine Sopranarie hinzugefügt. In seiner aus dem Innern glühenden Gemütswärme, in seiner souveränen Beherrschung der schwierigsten Kunstformen, machte das Werk Brahmsens Namen, zumal in Norddeutschland, schnell im edelsten Sinne populär, rückte ihn in die erste Reihe der lebenden Meister.

Der Erfolg des „Deutschen Requiems" ermunterte Brahms zu weiterem Schaffen in dieser Gattung. Es entstanden rasch nacheinander der „*Rinaldo*", die „*Rhapsodie*", das „*Schicksalslied*" und die deutschen Siege wurden 1871 mit dem an Händels Stil erinnernden „*Triumphlied*" gefeiert. Auch der Gedanke, eine Oper zu schreiben, beschäftigte den Meister, doch kam es jetzt

und später über die Vorbesprechungen mit Librettisten (Allgeyer, Claus Groth, Heyse, Turgenieff und Bulthaupt) nicht hinaus. Dagegen vollendete er die *Liebeslieder-Walzer* (op. 52) für Klavier zu vier Händen und Vokalquartett. Auch der Reigen einstimmiger Gesänge hatte sich um op. 32 („*Nicht mehr zu dir zu gehn*" und „*Wie bist du meine Königin*"), den Schluß der *Magelonen-Romanzen*, op. 43 („*Von ewiger Liebe*" und „*Mainacht*"), op. 46 („*An die Nachtigall*"), op. 47 („*O liebliche Wangen*"), op. 48 („*Der Überläufer*"), op. 49 („*Am Sonntag Morgen*" und „*Wiegenlied*") erweitert. Sie ließen ihn unbestreitbar als den ersten Liederkomponisten dieser Zeit erscheinen.

Ende 1871 hatte Brahms in Wien wieder Quartier genommen, und bald darauf jene historische Wohnung Karlsgasse No. 4 bezogen, die ihn bis zu seinem Tode beherbergen sollte. Der Beweggrund seiner Wiederkehr war seine Berufung zum artistischen Direktor des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde an Stelle des zum Leiter der Hofoper ernannten Herbeck. Seine Programme waren allerdings ziemlich einseitig. Viel Bach, viel Händel. Auch Mendelssohn und Schumann. Von Neueren nur einmal Berlioz' „Harold", sonst nur Parteifreunde wie Dietrich, Joachim, Bruch, Volkmann. Ohne ein spezifisches Dirigententalent zu sein, wirkte Brahms in der neuen Stellung doch durch seine Persönlichkeit und die künstlerische Gewissenhaftigkeit seines Studiums. Er behielt sein Amt bis zum Ende der Saison 1874/75, wo er dem mittlerweile vom Direktorposten der Hofoper wieder abgesetzten Herbeck den Platz räumte. Von neuen Schöpfungen erschienen die beiden *Streichquartette in c- und a moll* (op. 51), das *Klavierquartett c moll* (op. 6), die *Orchester-Variationen über ein Thema von Haydn*, nebst den Liederheften op. 59 („*Regenlied*") und 63 („*Meine Liebe ist grün*" und „*O wüßt' ich doch den Weg zurück*"). — Da Frau Schumann ihr Haus in Baden-Baden verkauft hatte, war auch



Johannes Brahms im reifen Mannesalter (etwa 1883).

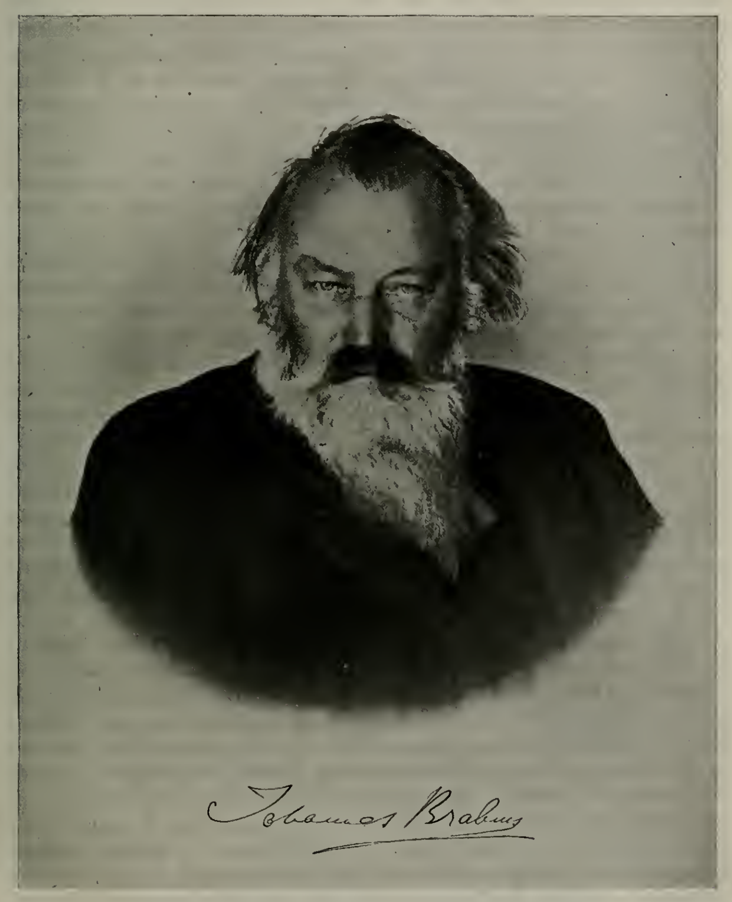
Brahms in den letzten Sommern nicht mehr dahin gezogen, sondern hatte 1874 zu Rüschlikon in der Schweiz und 1875 in Ziegelhausen bei Heidelberg verbracht. Anfang 1876 benutzte er seine wiedergewonnene Freiheit zu einer Konzertreise nach Holland und in den Rheinlanden, wo man ihn sehr ehrte. Hier lernte er den Sänger Henschel kennen, an dem er einen hervorragenden Interpreten seiner Vokalmusik gewann, mit dem er dann auch die warme Jahreszeit auf Rügen verbrachte. In diesem Jahr erschien sein drittes *Streichquartett in B dur*. Den Herbst weilte Brahms dann wieder in Baden-Baden und wohnte der Premiere seiner *ersten Sinfonie* op. 68 bei, die ihm Dessoff, Levis Nachfolger in Karlsruhe, am 4. November 1876 aus dem Manuskript spielen ließ.



Johannes Brahms.
Nach der Silhouette von Dr. Böhler.

Nach langer Vorbereitung, in der Vollreife seiner Schaffenskraft, hatte sich Brahms auf dieses Gebiet gewagt und die Beurteilung war denn auch zwiespältig genug. In Wien zweifelnd, in Leipzig enthusiastisch. Bülow, dessen angeborener Verehrungsdrang, nachdem ihn private Verhältnisse äußerlich von Wagner getrennt hatten, nach einem neuen Gegenstande der Propaganda lechzte und der jetzt das Schlagwort der „drei großen B" (Bach, Beethoven, Brahms) prägte, nannte das Werk die „zehnte Sinfonie". Forderte aber freilich damit den sarkastischen Spott des Bayreuther Meisters und seiner Anhänger heraus. Heute darf man sagen, daß Brahmsens Sinfonien in der meisterlichen Organik und Logik ihres Aufbaus die einzigen nach Beethoven sind, die sich diesem Vorbilde ebenbürtig an die Seite stellen lassen, daß sie ihnen aber allerdings in der Kraft und Neuheit der Invention beträchtlich nachstehen. Brahms hat freilich solche, welche auf eine auffallende Reminiszenz an Beethovens „Neunte" hindeuteten, derb abgefertigt („das hört jeder Esel"), ohne damit diejenigen zum Schweigen bringen zu können, welche einen Mangel an höchster Originalität beklagten. Am schwersten fiel es den Zeitgenossen und Nachfahren, denen die farbenblühende moderne Instrumentation im Ohre klang, sich mit Brahmsens Orchesterkolorit, mit dieser Schwarzweißkunst zu befreunden. Brahms selbst, wenig bekümmert um die Kämpfe des Tages, schrieb zu Pörtschach am Wörthersee im Sommer 1877 seine *zweite Sinfonie in D*, die noch am vorletzten Tage desselben Jahres von den Wienern Philharmonikern (unter Hans Richter) aus der Taufe gehoben wurde. Dieses freundliche, liebenswürdige, den Ton der Serenaden wieder aufnehmende Werk, hatte seltsamerweise das umgekehrte Schicksal

wie der Vorgänger: es wurde in Wien bejubelt, in Leipzig kühl aufgenommen. — Zwischen die Komposition der beiden Sinfonien fällt noch ein letzter Versuch, sich dem Felde der Oper zu nähern. Mit dem Schweizer Dichter



Brahms in seinen letzten Lebensjahren. (Hofkunstanstalt J. Löwy, Wien.)

Widmann wurden allerhand Pläne besprochen. Brahmsens Absicht war es, der Parallele mit Wagner dadurch auszuweichen, daß er auf die Form des Singspiels zurückgriff. Schließlich blieb aber auch diesmal die Opernidee in der Intention stecken.

Bei dem Jubelfest des Philharmonischen Vereins in Hamburg (Ende September 1878) überraschte Brahms seine Freunde durch einen breiten Vollbart, den er seither nicht wieder ablegte. Und am 1. Januar 1879 spielte Joseph Joachim zum erstenmal das ihm gewidmete *Violinkonzert* op. 77, das im vergangenen Sommer entstanden war und die Reihe der berühmten Werke dieser Gattung um ein standard work vermehrte. Joachims Geige bürgerte es überall ein. Auch die *Motetten* (op. 74), die *Violinsonate in G* und die *Rhapsodien* gehören dieser Zeit an. Im März verlieh die Universität Breslau Brahms das Ehrendoktorat, wobei die Begründung: „musicae severioris tunc princeps“ die Kreise Richard Wagners als überflüssige Herausforderung freilich verstimmen mußte. Im Mai 1880 dirigierte Brahms die Feier der Enthüllung des Schumann-Denkmals in Bonn und verbrachte dann seinen ersten Sommer in Ischl. Für das Breslauer Ehrendoktorat stattete er mit der „*Akademischen Festouvertüre*“ seinen Dank ab. Ihr folgte die „*Tragische Ouvertüre*“ auf dem Fuße nach. Beide erschienen noch 1881 zusammen mit der in diesem Sommer zu Preßbaum geschriebenen „*Nänie*“ (op. 82), an welche die Vollendung des „*zweiten Klavierkonzertes*“ (op. 83) sich anschloß.

Im Herbst 1881 hatte Hans von Bülow, damals Dirigent der Meininger Kapelle, eine Einladung an Brahms durch den Herzog Georg vermittelt und Brahms war nun ein häufiger Gast des kunstsinnigen Hofes. Im neuen Jahre begab sich Bülow mit seinem Orchester auf eine große Konzerttournee, wobei er mit Feuereifer für die Kunst des neugewonnenen Freundes eintrat. Brahms selbst war in diesen Jahren viel auf Reisen, um bei den Erstaufführungen seiner neuen Arbeiten, dem *Klaviertrio in Es*, dem *Streichquintett in F* und dem „*Parzenlied*“ mitzuwirken. Und 1883 erfreute er seine Verehrer, indem er seine *dritte Sinfonie in F* (op. 90) der Öffentlichkeit übergab. Hans Richter dirigierte am 2. Dezember ihre Erstaufführung in einem Konzert der Wiener Philharmoniker.

Wie bei Brahms die großen Werke gern paarweise auftreten, so schuf er nach der dritten schon im Sommer 1884 in Mürzzuschlag seine *vierte Sinfonie in e moll*, welche seine letzte werden sollte. Vollendet wurde sie ebenda im folgenden Sommer. Die Ehre der Uraufführung genoß diesmal Hans v. Bülow mit seinem Meininger Orchester (25. Oktober (1885), der das Werk auf einer bis nach Holland führenden Tournee dieser Kapelle sogleich weitum bekannt machte. Ein hoher sinfonischer Ernst und eine seltene Intensität des Wollens ist diesem Werke aufgeprägt, das in einer Passacaglia von gewaltiger Kunst gipfelt. Auch Brahmsens Lyrik trug in dieser Zeit einige ihrer reifsten Früchte in den Liederheften op. 84 („*Vergebliches Ständchen*“), op. 85 („*In Waldeinsamkeit*“), op. 86 („*Feldeinsamkeit*“, „*Therese*“ und „*Über die Heide*“) sowie in den *Liedern mit obligater Viola.*

Brahms stand nun auf dem Gipfel seines Ansehens. In Wien wurde er von der wagnerfeindlichen Kritik — Hanslick, Kalbeck usw. —, die mit der bloßen Negation nicht länger auskommen zu können merkte, gewissermaßen als musikalischer Gegenpapst ausgerufen und in einen Streit hinein-

gezogen, der weder seinem Temperament noch seiner wahren Gesinnung entsprach. Richard Wagner, der irrtümlicherweise Brahms für den Einbläser seiner literarischen Propagatoren hielt, hat darum an manchen Stellen seiner Schriften mehr oder minder kenntliche Spitzen gegen den vermeintlichen Widersacher gerichtet und damit auch den Wagnerianern die Losung zu einer nicht allzu freundlichen Stellungnahme zu Brahms gegeben. Dieser selbst aber scheint nur in den siebziger Jahren den Einflüssen seiner Umgebung bisweilen erlegen zu sein, damals, als er auch seine Beziehungen zu dem befreundeten Hermann Levi abbrach, sobald dieser seine Begeisterung für die Wagnersche Kunst bekundete. Aber seine gesunde Urteilskraft überwand solche Anwandlungen, und wie er sich im Freundeskreis gern einen „Wagnerianer" nannte, so hat er seiner Verehrung für das Genie des Bayreuther Meisters, den er als „einen der klarsten Köpfe" bewunderte, bei dessen Tode durch Übersendung eines Kranzes Ausdruck gegeben. Den Schmähungen seiner journalistischen Freunde, den wildesten Wagner-Hassern, zu wehren, kam ihm aber nie bei. Und man darf wohl sagen, daß die „Brahminen", wie man seine Anhänger scherzweise nannte, die intoleranteste Clique gewesen sind, welche die Musikgeschichte kennt, hinter deren betonter Vornehmheit sich meist ein verletzender Hochmut, eine unerträgliche Engherzigkeit verbarg, wogegen die von ihnen so gern des Fanatismus geziehenen Wagnerianer schon in der Weite des geistigen Horizontes ihres Meisters ein natürliches Schutzmittel gegen allzugroße Beschränktheit besaßen. Schließlich hatte Wagner nicht so unrecht, wenn er gelegentlich fand, daß sich sein Stil im „Parsifal" von jenem Brahmsens „gar nicht so sehr unterscheide". Der unbefangene Sinn der Zeitgenossen stellte deshalb im Tempel der Kunst neben dem Kolossalbild Wagners auch die Herme des Meisters Johannes auf, der eine andere, minder umfassende, minder geniale, aber in ihrer Gesundheit, Tüchtigkeit, inneren Wärme gewiß nicht minder echte Seite des deutschen Wesens verkörpert. Wenn der Kampf der Parteien zu solcher Siedehitze entbrannte, so war daran weit weniger die überschäumende Begeisterung der Bayreuther, als der zähe Widerstand der Brahms-Leute schuld. Dazu kam, daß die Anhänger Brahmsens speziell zu Wien in den Ministerien, im Konservatorium, in der Kritik, in den Konzertgesellschaften alle maßgebenden Stellen besetzt hielten und sowohl Bruckner als später Hugo Wolf nicht aufkommen lassen wollten.

Brahms selbst stand diesem Treiben je länger, je ferner. Er lebte nun in geruhigem Behagen und Selbstbewußtsein dahin. Die produktive Ader begann nach der Herausgabe der vierten Sinfonie allerdings langsamer zu fließen, er wagte keine großen Würfe mehr, erging sich in den kleineren Formen der Spiel- und Singmusik, und seit den neunziger Jahren nimmt auch seine Schaffenskraft sehr merklich ab, ohne freilich in der Qualität einzubüßen. Neue charakteristische Züge treten nicht mehr hervor, höchstens daß er in den Kammermusikwerken jetzt die Klarinette bevorzugt, was auf seine Freundschaft mit dem ausgezeichneten meiningischen Klarinettisten Richard Mühlfeld zurückzuführen ist.

Die vierte Sinfonie ist ohne Zweifel der Höhepunkt des Brahmsschen Schaffens gewesen. Er hat später keine größeren Würfe mehr unternommen. Die Gefilde der Kammermusik zogen ihn an und er schrieb nun seine *Cellosonate* op. 99 in F, die *Violinsonaten* op. 100 und 108 in A dur und d moll, das *Klaviertrio* in c moll op. 101, das bedeutendste, das Brahms komponiert hat, das a moll-Trio mit obligater Klarinette, die *Klarinettensonaten* op. 120, das *Streichquintett* in G op. 111 und das *Klarinettenquintett* h moll op. 115. Dazu eine Anzahl Klavierwerke op. 116—119, das *Doppelkonzert* für Geige und Violoncello op. 102 und die erst aus seinem Nachlasse bekannt gewordenen *Choralvorspiele für die Orgel* op. 122.

Ins Bereich der Gesangsmusik des letzten Brahms gehört vor allem das Liederheft op. 105 („*Wie Melodien zieht es*", „*Immer leiser wird mein Schlummer*", „*Klage*", „*Auf dem Kirchhofe*", „*Verrat*"). Dann der Zyklus „*Zigeunerlieder*" op. 103 für vier Singstimmen und Klavier; die „*Fest- und Gedenksprüche*" und „*Motetten*" für achtstimmigen Chor und zuletzt die „*Vier ernsten Gesänge*" nach Worten der Schrift op. 121, sein Schwanengesang. Brahms war von je ein Sänger der Schwermut, der Todessehnsucht. Dieser Zug erscheint noch gesteigert in den Werken dieser letzten Lebensperiode. Stets war er ein Bild kraftvoller Gesundheit gewesen, als sich im Sommer 1896 die ersten Anzeichen eines Leberleidens meldeten. Ein Aufenthalt in Karlsbad brachte keine Heilung mehr, und am 3. April 1897 erlag der langsam dahinsiechende Kranke dem tückischen Feinde. Aber nicht nur der körperliche Verfall trübte seine letzten Tage, sondern er blickte auch trostlos in die Zukunft seiner geliebten Kunst. „Wo so ein Köpfchen



Hofansicht des Brahmsschen Wohnhauses in der Karlsgasse zu Wien.

keinen Ausweg sieht, stellt es sich gleich das Ende vor.“ Da verlor sich denn die frohe Selbstsicherheit, die ihn sonst auszeichnete. Der Pessimist verstand die Welt nicht mehr. . . .

Zu der Schroffheit und Kälte seines äußeren Gehabens kontrastierte merkwürdig die Weichheit und Wärme seines Herzens, das der knorrige Niedersachse freilich nur selten entblößte. Eingedenk seiner eigenen harten Jugend, die er aber als eine gute Lebensschule bezeichnete, konnte er junge Musiker, die ihm nahten, oft durch Strenge und Ironie zurückstoßen. Andere freilich hat er entdeckt, liebevoll gefördert und unterstützt, wie Anton Dvořák. Mit Komponisten wie Goldmark, Johann Strauß, Brüll, Heuberger u. a. verbanden ihn freundschaftliche Beziehungen. Liszt hingegen stand er ohne Sympathie und ohne Verständnis gegenüber und zu den „Modernen“ seiner Zeit, einem Bruckner und Hugo Wolf, geschweige denn zu Strauß und Mahler vermochte er keine Brücke mehr zu finden.



Brahmsens Musikzimmer in der Karlsgasse zu Wien.

Der Streit, ob Brahms als Erfinder und Mehrer der Kunst ein Genie von höchster Originalität gewesen, ist noch heute nicht beigelegt. Daß er eine mächtige musikalische Persönlichkeit war, die ihren eigenen Stil schrieb, wird nicht mehr bezweifelt. Er hat keine neuen Formen geschaffen, aber in den alten Eigenes und Bedeutendes ausgesprochen. Seine Bedeutung liegt namentlich in der Kammermusik und im Liede. Er hat die Technik der „durchbrochenen Arbeit“ ungemein gesteigert. Die Organik seines Schaffens, welches große Kunstwerke aus den kleinsten Keimen zu entwickeln weiß, ist bewundernswert, seine Rhythmik überaus verfeinert. Mit alledem hat er stark auf die jüngere Generation eingewirkt, hat schon durch die Kraft seines Beispiels zur Gediegenheit der Mache erzogen. Wie er damit nicht nur auf die unmittelbaren Anhänger, sondern auch auf die Wiener Moderne eingewirkt hat, soll noch gezeigt werden. Anderseits hat er gezeigt, wie fruchtbare Impulse ein Musiker der Gegenwart auch aus der Tonkunst vergangener Epochen holen kann. Die Kunst der alten Vokalmeister des 16. Jahrhunderts hat seinen Chorsatz, hat seine Harmonik beeinflußt. Er war ein Konservativer.

Strenge der Form, Strenge des Satzes galt ihm als oberstes Gesetz, Klarheit der Zeichnung bildete sein Ziel. Aber die Formen der Vergangenheit bedeuteten ihm die seiner Individualität gemäßen Ausdrucksmittel, waren ihm lebendig, nicht historische Maskerade. Darum ist sein Ausdruck immer wahr und echt. Der typische Niederdeutsche kann sich nicht verleugnen in dieser spröden, rauhen, aber von einer inneren Gefühlswärme beseelten Tonsprache, die sich dem Hörer erst bei näherer Kenntnisnahme erschließt. Romantische Elemente enthält diese Kunst aber wenig. Vielleicht gehört die Vorliebe für ausgeprägte nationale Züge dazu, das Interesse für die Volksart auch fremder Länder. Ungarische und slawische Volksmusik haben Brahms nicht selten angezogen und oft zur Nachbildung gereizt. Am meisten aber lag ihm das deutsche Volkslied am Herzen, und eine seiner letzten Gaben waren noch die 7 Hefte „*Deutsche Volkslieder*", welche er 1892 aus Opposition gegen die „etwas philiströse Art", wie Erk und Böhme im „Liederhort" diese Gesänge setzten, herausgab.[1] Dabei irrte er freilich insofern, als er die Sammlungen von Nicolai und Kretzschmann, bezw. die unterschobenen Melodien von Reichardt und Zuccalmaglio für echte, authentische Gebilde deutscher Volkskunst hielt und ihnen als solchen seine kostbare musikalische Fassung gab.

Brahmsens Vokalmusik wird dem feinfühligen Hörer nicht selten durch eine Vergewaltigung des natürlichen Sprachakzentes verleidet. Nicht als ob es an Stellen fehlte, wo der Tonfall des Deutschen auch in der Deklamation herrlich zum Ausdruck kommt. Aber ihnen stehen andere, instrumental erfundene gegenüber, wo der absolute Musiker dem rein musikalischen Bedürfnis nur allzuleicht das Sprachgefühl opferte. Obzwar Brahms zu andern Malen dieses Gefühl wieder auch sehr fein betätigt und sich auf den „Wortausdruck" innerhalb des Satzes sehr gut versteht. Aber die zuweilen bekundete Sorglosigkeit gegen den lebendigen Geist der Sprache mußte bei einer Generation Anstoß, ja Argernis erregen, die durch Richard Wagner zu einem viel intimeren Zusammenwirken von Wort und Ton erzogen worden war. Hier setzte in der Tat die Opposition auch zuerst und am erfolgreichsten ein. Liszt hinwieder stand schon durch seine vorwiegend französische Geisteskultur dem Wesen des Deutschen zu fern, um aus dem Zentrum des Sprachempfindens heraus zu deklamieren, so daß erst Hugo Wolf der deutschen Tonlyrik die Wagnerschen Errungenschaften der „Sprachmelodie" zuführte.

Liszt, Wagner, Brahms sind die drei großen Meister des deutschen Musiklebens, welche es seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrschen. Unter ihnen steht Wagner da als der Größte und Bedeutendste, eine wahrhaft komplexe Persönlichkeit, weit über das Sondergebiet der Musik hinausragend, ein geistiger Führer der Nation. Neben ihm Liszt, der geniale Anreger und Finder neuer Ausdrucksmöglichkeiten der Tonkunst. Brahms endlich, der spezifische Musiker, in dem sich, was noch an absolut musikalischen Potenzen in der Epoche schlummerte, noch einmal kräftig zusammen-

---

[1] Ein Heft ist nach altem dithmarsischem Brauch „für Vorsänger und kleinen Chor" gesetzt.

faßte. Liszt, der Weitherzige, Weitblickende, hat in ihm über alle Gegensätze hinweg den Vertreter einer durchaus ernsten Kunstauffassung geschätzt. Wogegen sich Brahms niemals zu einer halbwegs gerechten Würdigung der Lisztschen Verdienste aufschwingen konnte. Neben der grandiosen Erscheinung Richard Wagners treten beide zurück. Er ist und bleibt nicht bloß der heimliche, sondern geradezu der erklärte Kaiser seiner Epoche.

Die Romantiker.

Dem musikalischen Leben Deutschlands geben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die beiden musikalischen Parteien der „Romantiker“ (Mendelssohn, Schumann) und der „Neudeutschen“ (Liszt, Wagner) das Gepräge. Ob zwar ihre Oberhäupter auch manches Prinzipielle der künstlerischen Anschauungen trennte, bildeten sie doch nach außen hin eine Einheit und Feinde wie Freunde kämpften schließlich mit Begeisterung auf der einen wie auf der andern Seite für oder gegen beide Führer der Parteien. Nur daß die Anhänger Schumanns und Mendelssohns anfangs auch untereinander Krieg führten und erst in der Abwehr des gemeinsamen Feindes enger aneinander rückten und verschmolzen, wogegen die Trabanten Liszts und Wagners, solange der Kampf währte, brüderlich Schulter an Schulter standen und sich erst nach erfochtenem Siege als Lisztianer und Wagnerianer differenzierten. — Außer dem Doppelgestirn ihrer Hauptthelden verfügten die Romantiker aber nicht bloß über vortreffliche Komponisten, feinsinnige Dirigenten und ausübende Musiker, sondern auch über hervorragende Musikgelehrte und glänzende kritische Federn. Auch hatten sie die einflußreichsten Musikerposten in Deutschland



Julius Rietz (1812—77).


Otto Jahn (1813–69).

inne und herrschten im Konzertsaal, der sich ja fast überall das Gewandhaus, diese stolzeste Schöpfung Mendelssohns, zum Muster nahm. Weniger im Theater, wo ihnen selbst keine rechten Erfolge blühten. Was mit eine Ursache war, daß Wagner, der Dramatiker, obwohl in der Verbannung lebend, sich rascher durchsetzte, als der allgegenwärtige, und doch überall auf die hartnäckigste Opposition stoßende Liszt mit seinen sinfonischen, oratorischen und klavieristischen Werken.

Als Mendelssohn starb, wurde Julius Rietz das Oberhaupt der Partei. Der Meister hatte den Berliner Cellisten, den Bruder seines Jugendfreundes, des Geigers Eduard Rietz, seinerzeit entdeckt und seinem Talent die Laufbahn eines Dirigenten gewiesen. Er wurde sein Nachfolger am Theater zu Düsseldorf und 1847 folgte er einem Rufe nach Leipzig, wo er Opernkapellmeister und ein Jahr später Leiter der Gewandhauskonzerte wurde. 1860 berief man ihn als Hofkapellmeister nach Dresden, hier starb er dann als Generalmusikdirektor 1877. Die Neudeutschen waren übel auf ihn zu sprechen, weil er in Leipzig durch unsinnige Striche den Erfolg des „Lohengrin" geschädigt hatte, aber seine liebevolle Einstudierung der „Meistersinger" in Dresden bewies, daß er für das Schöne auch im gegnerischen Lager des gesunden Sinnes nicht entbehrte. Er gehörte übrigens noch nicht zu den eleganten Pultkünstlern der Mendelssohnschen Schule, hatte vielmehr noch manches von der bärbeißigen Art des alten deutschen Kapellmeisters an sich. Als solcher erwarb er sich auf den niederrheinischen Musikfesten zu Aachen und Düsseldorf hohe Ehren. Auch als Komponist stand er im vollen Ansehen.[1] Und in der zweiten Hälfte


Albert Dietrich (1829—1908).

[1] Werke: Dithyrambe, Lustspielouvertüre, Konzertouvertüre, op. 7, in A dur, Altdeutscher Schlachtgesang, gehören noch der Düsseldorfer Zeit an. In Dresden schrieb er vornehmlich Kirchenmusik: die große Messe in F, das Offertorium „*Laudate Dominum*", sechs geistliche Gesänge, Tedeum.

seines Lebens erwarb sich Rietz durch seine mit großer Umsicht und Genauigkeit bewerkstelligte Herausgebertätigkeit (Bach, Händel, Haydn, Mozart, Mendelssohn) ein allgemein anerkanntes Verdienst.

Mehrere Mendelssohnianer verbanden mit der praktischen Musikpflege auch eine bedeutende wissenschaftliche und kritische Tätigkeit. So war der Thomaskantor Moritz Hauptmann sowohl als Komponist von geistlichen Motetten und weltlichen Gesangsquartetten geschätzt, wie auch als großer Musiktheoretiker berühmt, indem er sein Tonsystem auf einem polaren Gegensatz von Dur und Moll aufbaute. Seine „Natur der Harmonik und Metrik" erschien 1853.[1] — Seit den siebziger Jahren wandte sich der Komponist Emil Naumann, der Enkel Johann Gottliebs, immer mehr der Musikschriftstellerei zu und gewann weniger durch seine Streitschriften als durch seine „Illustrierte Musikgeschichte" (1880) Einfluß namentlich in den Kreisen der gebildeten Laien. Auch eine wissenschaftliche Autorität wie Otto Jahn gehörte diesem Kreise an und wußte als Hochschullehrer zu Leipzig, Bonn und Berlin seine als Philolog und Archäolog erworbene Forschungsmethode in den Dienst der Musikgeschichte zu stellen. Seine Biographie Mozarts (1856—59)[2] wurde vorbildlich für die Musikgeschichte.


Robert Radecke (1830–1911).

Anderseits zeigten seine Artikel gegen Wagner, wie wenig auch der Besitz strenger Wissenschaftlichkeit vor Irrtümern in der Beurteilung zeitgenössischer Kunstwerke zu schützen vermag.

Auch die Anfänge der wissenschaftlichen Ausgaben älterer Meister gehen somit auf die Bestrebungen der Mendelssohn-Gruppe zurück.

Die Schumannianer bilden eine keineswegs homogene, geschlossene Partei, die meisten neigen gelegentlich Mendelssohn zu. Es gibt eine Anzahl, die als starke Individualitäten die poetische Musik pflegen. Es gibt eine Menge Kleinmeister. Ihre literarischen Köpfe zeichnen sich durch gewandte, an-

[1] Hauptmanns Briefe an Franz Hauser erschienen in zwei Bänden 1871; Briefe an L. Spohr 1876.

[2] Sie entstand aus Vorarbeiten zu einer geplanten Beethoven-Biographie.

mutige Schreibweise aus. Meist sind sie heftige Gegner der Neudeutschen. Die auf dem linken Flügel schwenken freilich zu Liszt und Wagner ab, kämpfen also unter einem Banner, das ihre schumannisierenden Kompositionen eigentlich verleugnet. — Oder kehren, nach einem kurzen neudeutschen Jugendrausch, bald wieder zur Schumannschen Richtung zurück.



Rudolf Niemann (1838—98).

Da sind also zunächst die norddeutschen Schumannianer.[1] — Sie haben lediglich musikalisch-poetische, keine literarischen Interessen. Sie lieben die Natur, den Wald, fremde Länder. Sie träumen gern am Kamin und pflegen Hausmusik. Gutbürgerliche Empfindungen. Und verstehen sich auch auf den Effekt im Konzertsaale. Da ist der Königsberger Ernst Haberbier (1813 bis 1869) mit seinen „*Etudes Poesies*", welche die ganze Skala vom Liebenswürdigen bis zum Großartigen durchlaufen. Aus dem Osten stammt auch Friedrich Wilhelm Markull (1816—87) mit seinen *Waldblumen*, op. 19, ein geborener Elbinger. Heinrich Stiehl (1829—86) aus Lübeck war besonders in Kinderstücken glücklich. Karl Lührs (1824—82), der in Berlin lebte, verrät den Einfluß Bachs in seinen „*Variationen*" op. 28 und „*Suiten*" op. 29. Hugo Ulrich (1827—72), der treffliche Arrangeur klassischer Orchesterwerke für Klavier. Albert Dietrich aus Meißen (1829 bis 1908), Schüler Schumanns und Jugendfreund von Brahms, dessen „*Klavierstücke*" op. 2 ihn schon als treuen Jünger seines Meisters zeigen, der aber dem orchestralen Stil zuneigte und dessen *Sinfonie d moll* in den sechziger Jahren sehr beliebt war. Louis Ehlert (1825—84), der feinsinnige Essayist („*Aus der Tonwelt*", „*Briefe über Musik an eine Freundin*"), der sich auch

[1] Vergl. Niemann, Charakterköpfe norddeutscher Schumannianer in der Klaviermusik. (Festschrift zu A. Seidls 50. Geburtstag. Regensburg 1913.)



Karl G. P. Grädener (1812—83).

als Komponist einer „*Romantischen Sonate*“, von „*Novelletten*“ und „*Impromptus*“ als eine poetische, musikalisch überaus feine und gediegene Natur bewährt und nur dem Hang zur Zerflossenheit unterliegt, der uns bei einem Robert Radecke (1830—1911) fast unerträglich wird. Da ist endlich Konstantin Bürgel, ein großes Talent, aber höchst ungleich und ungleichwertig. Endlich Rudolf Niemann, der Heimatgenosse Hebbels, Klavierlehrer in Hamburg, Begleiter Wilhelmjs auf seinen Kunstfahrten, zuletzt wieder Lehrer in Wiesbaden. Seine Sonaten, Gavotten und poetischen Charakterstücke gehören zu den besten Erzeugnissen der Schumann-Schule.[1] Alle diese Kleinmeister haben die Klaviermusik ihrer Zeit vielfach bereichert und verfeinert. Sie sind alle mehr oder weniger auch grundgediegene Musiker gewesen.

In seiner Klaviermusik wenigstens folgte der Schumannschen Weise der zumeist in Hamburg wirkende Rostocker Karl Grädener, auch ein Meister der Klavierminiatur. Seine größeren Arbeiten für Orchester und Kammermusik tragen einen etwas schrullenhaften, barocken Charakter. Er war auch musikschriftstellerisch tätig.

Auch in Mittel- und Süddeutschland saßen solche Schumannianische, zuweilen ins Mendelssohnsche schillernde Klavierkleinmeister, wie der Prager Hans Hampel (1822—84).

Von den namhaften Schumannianern verdankt der Berliner Woldemar Bargiel (1828—97) seinen Namen wohl mit dem Umstande, daß er Claras Stiefbruder war. Zu Leipzig ausgebildet, wirkte er in Köln, Rotterdam und zuletzt — seit 1871 — in seiner Vaterstadt. Er hat mit Ausnahme der Oper fast alle musikalischen



Woldemar Bargiel (1828—97).

[1] Eine Studie über R. Niemann schrieb sein Sohn Walter für die „N. M.-Z.“ in No. 13 des 30. Jahrgangs.

Gattungen gepflegt. Schumanns Landsmann, Theodor Kirchner aus Neukirchen bei Chemnitz (1823—1903), Schüler des Leipziger Konservatoriums, hat 1843—1862 in Winterthur, und weitere zehn Jahre in Zürich als Musiklehrer gelebt. Sein großes Talent im Liede („Sie sagen, es wäre die Liebe") und namentlich in der poetischen Klaviermusik, die er um zahllose köstliche Albumblätter, Skizzen, Phantasiestücke, Lieder ohne Worte, Legenden, Aquarellen, Elegien, Federzeichnungen, Kinderstücke usw. bereicherte, schuf ihm den Ruf eines unserer ersten Kammer- und Hausmusikkomponisten und feinsten Miniaturisten des Flügels. Leider traten widrige persönliche Verhältnisse störend in seine Entwicklung ein. In unstetem Wanderleben wendet er sich von der Schweiz 1875 nach Würzburg, nach Leipzig, nach Dresden und nach Hamburg, in seinen Kompositionen sich schließlich immer wiederholend. Davon abgesehen war Kirchner eine der stärksten Persönlichkeiten der Schumannpartei.[1] Und sein Klaviersatz ist bis zum Raffinement verfeinert.


Theodor Kirchner (1823—1903).

Ein anderer selbständiger Charakterkopf innerhalb der Schumanns Bahnen folgenden Komponisten ist der Deutschungar Stephen Heller,[2] der aber, nach einigen Jahren der Virtuosenlaufbahn in Deutschland, seit 1838 den größeren Teil seines Lebens in Paris wirkte. Er spezialisierte sich auf die Klaviermusik und wurde einer ihrer delikatesten Vertreter. Die poetische Stimmung ist der Urgrund seiner Phantasie in all den Etüden („La chasse"), Tarantellen, „Spaziergängen eines Einsamen", „Im Walde", „Traumbildern", „Wanderstunden" etc. Von Schumann unterscheidet er sich durch seine homophone Schreibweise, durch eine leichtere, elegantere Formgebung.

[1] Niggli, Th. Kirchner (Leipzig 1880).
[2] R. Schütz, St. Heller, ein Künstlerleben (Leipzig 1911).

Raff, Jensen, Karl Ritter und andere sind zwar als schaffende Musiker von Haus aus Schumannianer, haben sich aber der Fahne Wagners und Liszts angeschlossen, deren Einfluß sie dann natürlich unterlagen. Aber dieser Einfluß war ein ziemlich oberflächlicher und verlor sich sogleich, wenn diese Komponisten räumlich etwas weiter aus dem Bannkreis ihrer neuen Vorbilder gelangten.

Der Sachse Friedrich Robert Volkmann unterhielt von Anfang an persönliche Beziehungen zu Weimar, ohne dessen Prinzipien anzunehmen. Er hielt sich vielmehr als Komponist näher zu Schumann. Zu Leipzig erfuhr er den Einfluß Schumanns, dem er als Musiker wesensverwandt ist. Seit 1842 trieb ihn ein Zwist mit seiner Familie aus der Heimat und er lebte in Budapest, wo er zuletzt als Lehrer an der Landesmusikakademie von allen materiellen Sorgen befreit war. Sein B dur-Trio, das er Liszt widmete, machte ihn nicht nur rasch bekannt, sondern sicherte ihm auch die Freundschaft und literarische Hilfe des Weimarer Kreises. Bülow trat am Flügel wie mit der Feder für ihn ein.[1] Als später Liszt in Budapest lebte, war aber die Verschiedenheit ihrer Richtungen zu deutlich, als daß keine Entfremdung zwischen den beiden Meistern Platz gegriffen hätte. Als schaffender Künstler war Volkmann stets Schumannist. Sein Feld war die instrumentale Lyrik. Seine beiden Sinfonien und Serenaden, vor allem aber seine Kammer- und Hausmusik, haben ihre Stelle im modernen Musikbetriebe behauptet. Sie stecken voll Erfindung, zarter Poesie und gesunden Humors.

Ein gleichfalls sehr selbständiger Komponist, der Schumannschen Richtung angehörend, aber persönlich und auch künstlerisch der Wagner-Liszt-Partei nahestehend, war Adolf Jensen, den Bülow wegen seines weiblich weichen Charakters scherzend „die Komponistin“ nannte.

Sachlicher als dieser echt Bülowsche Witz ist O. Bies Charakteristik des feinsinnigen Tonpoeten: „Adolf Jensen wurde der Erbe der Schumannschen



Porträt Stephen Hellers von Ricard (1814–88).

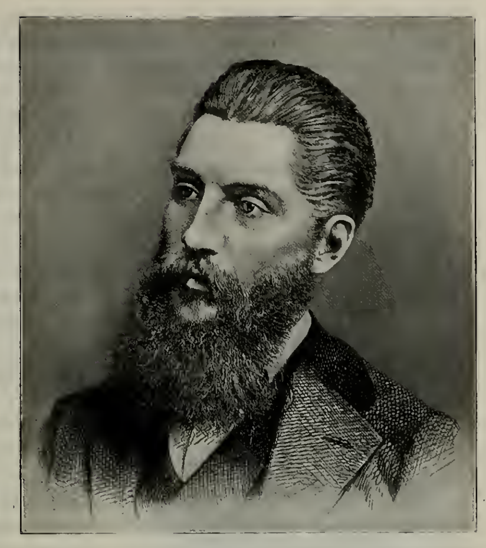
[1] H. Volkmann, Rob. Volkmann (Leipzig 1903).

Empfindung." Und er erweitert das Bild zur Charakteristik der Entwicklung des Schumannschen Stils: „Johannes Brahms wurde der Erbe Schumannschen Musiksatzes." Adolf Jensen — auch sein Bruder Gustav, 1895 in Köln gestorben, war ein namhafter Tonkünstler — war 1837 in Königsberg geboren und starb 1879 in Baden-Baden an einem langwierigen Brustleiden. Es ist nicht ohne Bedeutung, daß dieser musikalische Charakterkopf sich der Hauptsache nach autodidaktisch bildete, und nur zwei Jahre lang Schüler von Marpurg und Liszt war. Auch Gade hatte Einfluß auf ihn. Jensen lebte in Rußland als Klavierlehrer, war dann auch eine Zeitlang Theaterkapellmeister (in Posen, eine Stellung, die ihm kaum behagt haben mag), übernahm in den 60er Jahren in Berlin das Amt eines Lehrers für höheres Klavierspiel an Karl Tausigs Klavierschule in Berlin, zog sich aber bald nach Dresden, Graz und Baden zurück, um sich ganz der Komposition zu widmen. Er steht stilistisch in seinen Klavierwerken zwischen Schumann und Chopin, seine Bedeutung für die Hausmusik ist nicht gering, da er einer der vornehmsten, sympathischsten Vertreter des kleinen Genres der Klavierstücke ist. Mit dem eigenartigen „Erotikon", das die Liebe in ihren verschiedenen Gattungen charakterisiert, in seinen musikalisch prächtig durchgeführten Suiten, in der reizvollen vierhändigen Hochzeitsmusik, Werke, denen sich die bekannten Wanderbilder, eine Sonate, eine deutsche Suite, romantische Studien, Phantasiestücke, Tänze, Nokturnen anschließen, hat Jensens feine Kunst bleibende Werte geschaffen. Er hat die „Empfindung" Schumanns geerbt; nicht wenige bezeichnen ihn auch als den berufenen Erben des Schumannschen Liedes (im Gegensatz zu Robert Franz). Vor Hugo Wolf hat Jensen 2 Hefte zu je 7 Liedern aus dem wundervollen Spanischen Liederbuch (Geibel und Heyse) komponiert. Und daß er zum Textdichter weiter einen Chamisso (Tränen), einen Scheffel (Gaudeamus) und einen Hamerling (Romanzen und Balladen) sich erwählte, spricht für die Kunstanschauung des Tonpoeten. Größere Werke hat Jensen wenig geschrieben, er fühlte wohl, wo seine Begabung lag. Immerhin hat er einige Chorwerke verfaßt und sogar eine Oper „Turandot" hinterlassen, die Wilhelm Kienzl bearbeitete.



Friedrich Robert Volkmann (1815—83).

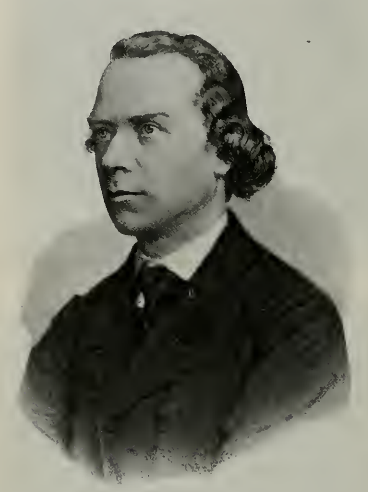
Ein anderer hervorragender Vertreter der Schumann - Mendelssohnschen Richtung ist der bekannte Karl Reinecke, der bis in unsere letzte Zeit hineinragende Nachromantiker. In Leipzig, der Hochburg dieser Musikergruppe, gab Reinecke lange Zeit hindurch den Ton an, und sein Einfluß war als Kapellmeister der Gewandhauskonzerte (von 1860 bis 1895) und als Lehrer am Konservatorium nicht gering. Reineckes Opus-Nummer reicht hoch hinauf, und kein Gebiet der musikalischen Produktion ließ er unbebaut. Kammermusik, Klavierkonzerte, Sonaten, eine Unmenge kleiner Klavierstücke, Messen, Chöre, Konzertarien, Ouvertüren, Konzerte, Symphonien, Oratorien, Singspiele und sogar einige Opern (darunter „Auf hohen Befehl“ und „Der Gouverneur von Tours“) geben ein Bild von der Fruchtbarkeit des Komponisten Reinecke; doch ist es nur dem großen Musiker gegeben, einer solchen Expansion des Schaffens Werke bleibenden Wertes gegenüberzustellen. Immerhin hat auch Reinecke solche hinterlassen. Und zwar auch im Gebiete der kleineren Form, des Genrestückes. Seine Kinderlieder z. B. sind unübertroffen und er hat, wie Volkmann mit seinen Liedern der Großmutter, wie weiter Tschaikowsky, St. Heller und Wilhelm Kienzl mit Kinderliebe und -leben das Material für die „kleinen Leute“ bereichert. Heutigestags hat Reinecke viel Nachahmer, die zweifellos vortreffliche Arbeiten geschrieben haben. Doch das Original wird eben selten erreicht, geschweige denn überboten. Die feinsinnigen Klavierstücke Reineckes gehören auch zum erfreulichsten Kapitel der „Hausmusik“. Was sonst aus dem hinterlassenen musikalischen Riesenvermögen des seinem Wesen treu gebliebenen Reinecke als lebensfähig und Werte schaffend für das reale Musikleben wird gebucht werden können? Heute, ein paar Jahre nach des Komponisten Tode, kommen außer gelegentlichen Aufführungen einiger Ouvertüren (die Friedensfeier ist wohl die beliebteste) nur eben die genannten musikalischen Miniaturen in Betracht.



Adolf Jensen (1837—79).

Als Schriftsteller ist Reinecke pädagogisch verdienstlich hervorgetreten.

„Was sollen wir spielen?“, „Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte“, die Beethovenschen Klaviersonaten, Meister der Tonkunst (über Mozart, Beethoven, Haydn, Weber, Schumann, Mendelssohn) und andere sind Abhandlungen von Wert. Schon Reinecke über Mozart (auch als Pädagoge und feinfühlender Stilist) ist ein Kapitel für sich. Karl Heinrich Carsten Reinecke wurde 1824 zu Altona geboren, er starb 1910 in Leipzig. Sein Vater, ein Musikpädagoge von Rang, leitete seine vollständige musikalische Ausbildung. Bald ging der junge Musikus auf Konzertreisen und wurde bereits mit 22 Jahren Hofpianist Christians VIII. von Dänemark. Paris, Köln, Barmen, Breslau waren weitere Etappen auf seinem glatt verlaufenden, mit Ehren reich bedachten musikalischen Lebensweg, der ihn mit 36 Jahren nach Leipzig führte, wo er bis zu seinem Tode verblieb. Studiendirektor, Dirigent, Klavierspieler, als welcher er besonders hervorragte, deuten die vielumfassende Tätigkeit außer der des Komponisten Reinecke an. Seine Stellung zur modernen Kunst wie seine Berechtigung dazu gehören in ein anderes Kapitel, in das der Kämpfe um Wagner und die neudeutsche Musik. Reinecke als Charakter verdient wohl unsere Anerkennung. Aber eine Überzeugung braucht nicht bis zur Unduldsamkeit der Andersgläubigen zu gehen, zumal kein besonderer Prophetenblick dazu gehörte, wem der Sieg zufallen würde. Die Engherzigkeit der Anschauungen, in Verbindung mit einer äußeren Machtstellung, hat keinesfalls segensreich gewirkt, sie hat auch die Hüter des „einzig Schönen und Wahren“ in der Musik selber jeglichen Verständnisses für die Notwendigkeit der Entwicklung beraubt.



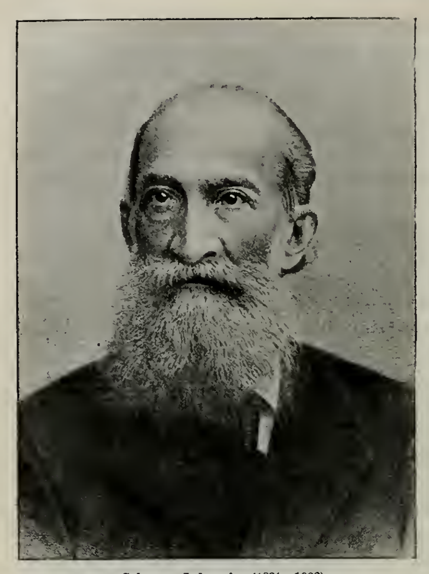
Karl Reinecke (1824—1910).

Wie Reinecke steht auch Ferdinand Hiller zwischen Mendelssohn-Schumann. Seiner wurde schon (siehe auch das Porträt) im Kapitel Die Romantiker der Klaviermusik gedacht. Der 1811 in Frankfurt a. M. Geborene hat aber seine künstlerische Tätigkeit ebenfalls weit über das Gebiet des Klavierstückes ausgedehnt. Er gehörte zu denen, die noch Beethoven persönlich gekannt hatten, als 16jähriger wurde er ihm vorgestellt. Weiter hatte er als Sohn vermöglicher Eltern Gelegenheit, sich die Welt anzusehen. Sieben Jahre weilte Hiller in Paris, wo er mit Cherubini, Rossini, Chopin, Liszt, Meyerbeer, Berlioz verkehrte. Dort auch machte er sich einen Namen als Beethoven-Spieler. Als Freund Mendelssohns lebte er dann ein Jahr lang

(1839/40) in Leipzig, wo er das kurz zuvor in Mailand (hier hatte er seine Oper „Romilda“ ohne Erfolg aufführen lassen) begonnene Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems“ beendete, dessen Erstaufführung 1840 im Gewandhause erfolgte. Abermals zog es Hiller nach Italien, wo er den Meistern der kirchlichen Tonkunst nahe trat; später ersetzte er Mendelssohn am Gewandhause, schuf zwei Opern für Dresden („Traum in der Christnacht“ und „Konradin“), begründete daselbst Abonnementskonzerte, wurde 1847 städtischer Kapellmeister in Düsseldorf und erhielt 3 Jahre darauf die gleiche Stellung in Köln. Hier erreichte er den Gipfel seiner Wirksamkeit: er organisierte das Konservatorium, leitete die musikalischen Verbände, die in den Gürzenich-Konzerten und den rheinischen Musikfesten wirkten, und wurde durch seine große allgemeine und die nicht minder umfassende musikalische Bildung bald zur gefeiertsten künstlerischen Autorität des Westens Deutschlands. Die Universität Bonn erkannte Hillers Verdienste durch Verleihung des Titels eines Dr. phil. h. c. an. Diese ruhen weniger in seinen Schriften („Die Musik und das Publikum“; „L. van Beethoven“; „Aus dem Tonleben unserer Zeit“; „Musikalisches und Persönliches“; „Briefe und Erinnerungen“ etc. etc.) als in seiner Tätigkeit als vortrefflicher Pianist, Dirigent, Lehrer und beachtenswerter Komponist. Als solcher ist er zwar von einem starken Eklektizismus nicht frei zu sprechen und vermag auch in großen Formen auf die Dauer nicht zu fesseln. Allein in manchen kleinen Werken erfreut er durch feinen Formsinn und liebenswürdige Grazie des Ausdruckes. Sind somit seine Opern (s. o. dazu: „Der Advokat“; „Der Deserteur“), die Oratorien, Kantaten (Lorelei, Nal und Damajanti, Israels Siegesgesang, Prometheus, Rebekka etc.), Psalmen, Motetten, Sinfonien (die in e moll), Konzerte (in fis moll für Klavier), Sonaten u. a. der Vergessenheit anheimgefallen, so verdienen die kleineren Schöpfungen Hillers, insbesondere manche der für Klavier geschaffenen, noch eine gelegentliche Beachtung und Verwertung. Hiller, der seit 1884 im Ruhestande lebte, starb am 10. Mai 1885 in Köln.

Aus dem Kreise um Schumann (und Brahms) muß noch besonders erwähnt werden Julius Otto Grimm (Bild s. o. S. 110), geb. 1827 zu Pernau in Livland, gest. 1903 zu Münster i. W., der in Dorpat Philologie studiert hatte, aber nach darauf ergriffenem und beendetem Musikstudium in Göttingen und Münster als Musiker lebte (Lektor, Professor, Dr. phil. h. c. von Münster und Breslau). Seine Lieder zeichnen sich durch edle Form und warmen Gefühlsgehalt aus, seine für Streichorchester geschaffenen „Suiten in Kanonform“ sind ausgezeichnete Arbeiten, die wie eine Sinfonie in d moll nicht vergessen werden sollten. Grimm schrieb auch Klaviermusik.

Das spezifische Leipzigertum der Musik, wenn er sich auch zeitweise von diesem zu befreien strebte, ist im besondern noch durch Salomon Jadassohn aus Breslau (1831—1902) vertreten. Er war Schüler des Leipziger Konservatoriums und studierte später noch bei Liszt in Weimar (1849 bis 1851). In der Komposition förderte ihn besonders Moritz Hauptmann. Jadassohn wurde, nachdem er eine Zeitlang als Privatlehrer tätig gewesen



Salomon Jadassohn (1831—1902).

war und Vereinschöre dirigiert hatte, 1871 Theorielehrer am Leipziger Konservatorium, eine Stellung, die ihm auch äußere Ehren brachte: den Doktorhut der Universität, den Professor-Titel 1893 u. a. m. Seine heute in der breiten Öffentlichkeit fast ganz vergessenen Werke (Sinfonien, Serenaden, Konzerte, Klavierquintette, Streichquartette, Chorwerke, Klavierstücke u. a. m.) haben keinen dauernden Wert, so gut sie gearbeitet sind. Den Meister der kanonischen Form verraten u. a. Jadassohns Orchester-Serenaden op. 35 und 42. Aber auch in ihnen zeigt sich im Grunde nichts weiter verkörpert als ein gewandtes Akademikertum; der belebende künstlerisch-freie Hauch fehlt. Dasselbe ist von seinen theoretischen Arbeiten zu sagen, mit denen er in den empirisch-trockenen Bahnen E. F. Richters (1808—1879; Lehrer am Leipziger Konservatorium; Organist u. a. an der Nikolaikirche; 1868 Kantor an der Thomaskirche), und somit Fr. Schneiders und letzten Endes Kirnbergers wandelte.

Berliner Akademiker.

Dem künstlerisch unfreien Akademikertume ist ferner beizuzählen Richard Wüerst aus Berlin (1824—1881), Schüler Rungenhagens, Hub. Ries' (Violine), Davids und Mendelssohns; er ließ sich nach einer Studienreise, die ihn über Leipzig und Frankfurt nach Brüssel und Paris führte, in seiner Vaterstadt nieder, wo er Professor und Mitglied der Akademie der Künste wurde und sich als Redakteur der „Neuen Berliner Musikzeitung“ und als Referent des „Fremdenblatts“ einen geachteten Namen machte. Seine Opern (Rotmantel; Vineta; Faublas etc.) sind verschwunden; seine heute nicht mehr gespielte Sinfonie op. 21 wurde 1849 in Köln mit einem Preise ausgezeichnet. Wüerst war Lehrer Ph. Scharwenkas, Paderewskis u. a. m.

Auch Ernst Fr. K. Rudorff, geb. 1840 in Berlin, gehört in diesen Zusammenhang. Anfangs ein Schüler Bargiels, besuchte er bald darauf das Leipziger Konservatorium, wo ihn Moscheles, Plaidy und Rietz heranbildeten. Auch Hauptmann und Reinecke unterrichteten ihn. 1865 ging Rudorff als Lehrer an das Kölner Konservatorium, 4 Jahre darauf wurde er erster Lehrer der Klavierabteilung der K. Hochschule in Berlin. Von 1880 ab leitete er 10 Jahre lang den Sternschen Gesangverein. Eine Sinfonie, Ouvertüren, Ballade in 3 Sätzen, Variationen für Orchester, Chorwerke, Lieder, Klavierstücke — mit allem dem hat Rudorff ehrlich um Anerkennung gerungen. Aber man kennt solche Musik, die glatt und gut ist, klingt und allerlei sagt — und doch schließlich überflüssig ist, weil sie über den konventionellen Ausdruck eines Zeitabschnitts nicht hinausreicht.

Die zuletzt angeführten Namen haben uns in die Stadt geführt, die, während Leipzigs Ruhm immer mehr verblaßte, zum Hauptsitze des musikalischen Konservativmus wurde. Nehmen wir ihn nicht durchaus mit dem Begriffe des Reaktionären oder Rückschrittlertumes für gleichbedeutend. Denn unter seinen Vertretern erscheinen sowohl Männer, in denen von der Kunst der Vergangenheit kaum etwas anderes lebte wie strenges Formgefühl und wohlanständige, sozusagen: künstlerisch-bürgerliche Ausdrucksweise, aber auch solche, aus deren Schaffen der lebendige Geist vergangener Zeiten selbst zu uns spricht. Eine dritte Gruppe freilich vertritt ein im Grunde kaum innerlich zu verstehendes Hinterwäldlertum in der Musik, dessen Wirken wie ein durch den Zufall erhaltenes Fossil in die Gegenwart hineinragt, ein Kuriosum, das man belächeln, aber kaum ernst nehmen kann.


Ernst Fr. K. Rudorff (geb. 1840).

Spricht man von den Berliner Akademikern insbesondere in Süddeutschland mit einigem Nasenrümpfen, so soll man den Rheinländer Friedrich Kiel[1] von ihnen abheben. Kiels Musik ist trotz des Konservativmus, der sie charakterisiert, trotz ihrer bewußten Abhängigkeit von Bach und Beethoven, so bedeutend, tiefsinnig, schön und wirkungsvoll, daß sie ohne jede

[1] Vergl. W. Altmann in „Die Musik“ I, E. Frommel, Fr. Kiel 1886.

Frage nur den besondern Zeitumständen (Wagner-Liszt-Strauß) ihr Nicht-Leben zu verdanken hat. Friedrich Kiel wurde am 7. Okt. 1821 in Puderbach bei Siegen geboren, hatte den Vater, einen Schullehrer, zum ersten Leiter in der Musik und versuchte sich bald als Autodidakt auch in der Komposition, wovon bereits 1832 Tänze und Variationen Zeugnis ablegten. Hierdurch ward die Aufmerksamkeit des kunstsinnigen Fürsten Karl zu Wittgenstein-Berleburg auf den Knaben gelenkt; der Prinz erteilte ihm 1835 selbst Unterricht im Violinspiele mit solchem Erfolge, daß der Knabe bereits nach einem Jahre seinen Mann im fürstlichen Orchester zu stellen und zwei Variationenwerke für Geige mit begleitendem Orchester zu schaffen vermochte. Doch erforderte die völlige Ausbildung noch weitere, namentlich auch theoretische Unterweisung. Diese erteilte ihm der Koburger Kaspar Kummer (1795—1870), und nunmehr sah der junge Meister sich am vorläufigen Ziele seiner Wünsche: er trat als Konzertmeister in den festen Dienst des genannten Fürsten und wurde auch musikalischer Erzieher von dessen Kindern. In die Zeit bis 1842 fallen mancherlei Kompositionen Kiels, Ouvertüren, Fantasien mit Orchester, Kantaten, Klaviersonaten, Lieder u. a. m. Das künstlerische Gesichtsfeld des jungen Mannes war jedoch noch klein. Er selbst empfand das nicht weniger als sein Herr, der ihm seine Unterstützung, voranzukommen, in reichem Maße schenkte. Die Frucht dieser Bestrebungen war ein Stipendium Friedrich Wilhelms IV. von Preußen: Kiel siedelte nach Berlin über und ward Schüler des gestrengen und gewissenhaften Kontrapunktikers S. W. Dehn (s. o. Bd. II). Bei diesem, der u. a. auch den Russen Glinka, dann Peter Cornelius, Anton Rubinstein, Th. Kullak heranbildete, studierte Kiel mit größtem Fleiße und ausgezeichnetem Erfolge. Dessen sind schon seine ersten, Opuszahlen tragenden Werke dauernde Zeugen: 15 Kanons (op. 1), 6 Fugen (op. 2). Besonders aber die späteren Kompositionen: Variationen op. 17 und 62, die Opera 55, 59, 71 und 79 für Klavier, das Klavierkonzert op. 30, die Violinsonaten, Violoncello- und Bratschensonate, die großzügigen Trios op. 3, 22, 24, 33, 34, 65, drei Klavierquartette (op. 43, 44, 50), 2 Quintette (op. 75, 76), 2 Streichquartette



Friedrich Kiel (1821—85).

(op. 53), die geistvollen Walzer für Streichquartett (op. 73 und 78), Requiem in f moll (op. 20), geschrieben 1859/60, neu bearbeitet 1878, Requiem in As dur (op. 80), „Missa solemnis“ (1865), „Stabat mater“ (1862), 130. Psalm für Frauenchor, das Oratorium „Christus“ (1871/2), „Te Deum“ op. 46, das Oratorium „Der Stern von Bethlehem“ op. 83. Mit allen diesen zum Teil gewaltigen Schöpfungen machte sich Kiel einen bedeutenden Namen. Der Sternsche Gesangverein führte die „Missa solemnis“ und den „Christus“ in mustergültiger Weise auf, Kiel wurde 1865 ordentliches Mitglied der Akademie der Künste. Seine Einwirkung auf diese Hochburg musikalischer Rückständigkeit, die andere, wie Joachim, später noch unterstützten, begann bereits kurze Zeit darauf. Kiel hatte 1866 den Kompositionsunterricht am Sternschen Konservatorium übernommen und war 2 Jahre darauf zum Professor ernannt worden. Niemand außer etwa denen, die sich selbst Hoffnung auf dies Amt gemacht hatten, war überrascht, daß der Tondichter als Kompositionslehrer an die neubegründete Kgl. Hochschule für Musik berufen wurde und gleichzeitig eine Stelle im Senate der Akademie erhielt.

Berlin war durch die kriegerischen Ereignisse des Zeitraumes von 1864—71 mehr als bisher Mittelpunkt der deutschen Interessen geworden, und es begann jetzt das mächtige Anwachsen dieser jüngsten der Riesenstädte der Gegenwart, das heute noch nicht zum Stillstande gekommen ist. Aber während das politische und intellektuelle Leben der Stadt durch ein rastloses Vorwärtsschreiten bestimmt war, verkümmerte die offizielle Kunstpflege. Nicht nur auf dem Gebiete der Musik. Wie jedoch der Schablonenmalerei des Akademikertums Gegner wie Menzel erwuchsen, so der in der Pflege veralteter Anschauungen aufgehenden Kompositionsweise Grells und Bellermanns Feinde wie Kiel, die, weit davon entfernt, voranstürmende Brauseköpfe zu sein, doch den Fortschritt nicht mit Mitteln brutaler Gewalt zu hindern suchten.

Die starren Berliner Akademiker wußten nichts von der Höhe, die die Kunst der Gegenwart erklommen. Die Singakademie, das kirchenmusikalische Institut, die Kgl. Hochschule sollten die Pflegestätte des Alten, in dem man allein auch das Echte sah, sein. Wer kennt noch die Namen der Führer jener in ihren Zielen kindischen Bewegung! Da war Karl Friedr. Rungenhagen (1778—1851), Zelters Nachfolger in der Leitung der Singakademie, ein trockener Pedant als Komponist, dessen Ideal in der Vergangenheit lag, da wirkte der „Wasser-Bach“, Aug. Wilh. Bach (1796—1869), da der korrekte, aber gedankenarme Bernhard Klein (1793—1832). Da ward freilich auch mancherlei Gutes in der Sammlung älterer Werke getan: durch S. Dehn (s. o.), durch Franz Commer (1813—1887), durch Karl von Winterfeld (s. o. Bd. II). Allein was die Lebensarbeit dieser Männer für die beginnende Musikwissenschaft Vortreffliches bedeutete, das ward, durch die Grell und Bellermann ins Praktische übersetzt, geradezu lächerlich. Während Seb. Bachs hohe Kunst zu neuem Leben gerufen wurde, Beethoven begeisterte Apostel erstanden, Mendelssohn und Schumann, Berlioz, Liszt und

Wagner die musikalische Welt im Innersten aufrüttelten, verfluchte Eduard Grell die Instrumentalwerke seiner Jugend als Verirrungen, orakelte er von der unvergleichlichen Herrlichkeit der Polyphonie des 16. Jahrhunderts, die zum Ideale der Gegenwart zu erheben er sich mit seinen gelehrt-langweiligen reinen Vokalwerken (16stimmige Messe, Psalmen, Te Deum, Motetten) unbeirrbar bemühte. Das, was Grell (1800—1886) ihn gelehrt, verkündete sein Schüler Heinr. Bellermann, der einer um die Musikwissenschaft verdienten Familie angehört (1832—1902), in scheinbar naiver, doch von plumper Absichtlichkeit nicht freien Weise: die Instrumentalmusik ist der Tod der Kunst. Sie hat nur dann Wert, wenn sie sich bemüht, in den Bahnen der Vokalmusik zu wandeln! Also lehrte er: schreibt wie die Vokalmeister des 16. Jahrhunderts schöne Liedlein und Motettlein; die könnt Ihr dann auch durch „allerhand Instrument“ aufführen lassen! Solche Reden wurden an den hervorragenden Stellen gehört, von denen die beiden lehrten. Mag man insbesondere das, was Bellermann für die Wissenschaft getan hat (er war ein guter Kenner der Mensuralmusik und des alten Kontrapunktes), auch hoch preisen, der Geist, der sich da aussprach, war weniger ein für die Kunst verderblicher als ein seniler und alberner. Aber er blähte sich und mußte bekämpft werden. Das tat Kiel mit Erfolg. Es ist nicht zum wenigsten sein Verdienst, daß die verknöcherte Akademie sich der Gegenwartsforderungen erinnerte und der Instrumentalmusik Gerechtigkeit widerfahren ließ, sein Verdienst, daß sie sich nicht länger dem Eintritte der romantischen Musik in ihre Hallen als einem greulichen Übel verschloß. Hier trat insbesondere Joachim an seine Seite.

Will man Kiel, der am 14. September 1885 in Berlin starb, als Komponisten recht werten, so gilt es, zunächst des hervorragenden Kontrapunktikers zu gedenken, dem kein satztechnisches Problem je Schwierigkeiten bereitete. Die Formen des Kanons und der Fuge sind ihm aber mehr als Gefäße für tote rechnerische Exempel gewesen, wie er sich denn überhaupt bemühte, die alte Satztechnik mit einem lebendigen Kunstgehalte zu verschmelzen. Dieser Kunstgehalt hat bei Kiel stets einen Zug ins Vornehme, Aristokratisch-Abgeschlossene, ist aber aus durchaus musikalischem Wesen entsprungen, das ursprünglich, echt und niemals gemacht erscheint. Das Ausdrucksgebiet Kiels ist im wesentlichen durch die Kunst Bachs und, vor allem, Beethovens bestimmt, in deren geistige Sphäre er wie kaum ein zweiter als Nach- und Mitfühlender eingedrungen war. Seine Gedanken, weit davon entfernt, bloße Nachahmungen der Art dieser beiden Großen zu sein, bewegen sich unwillkürlich in der angegebenen Richtung. Diesem relativen Mangel stehen nicht so viele positive Vorzüge, vor allem also originelle Gedankenarbeit, gegenüber, daß er übersehen und wett gemacht werden könnte. Kiels musikalisches Empfinden und seine Gestaltungskraft waren zu groß, als daß er sich nicht auch der modernen Ausdrucksmittel, wie sie die Instrumentalmusik des romantischen Zeitalters geschaffen hatte, bedient hätte. Das ist im vollen Umfange in seinen großen Vokalwerken, den Requiems, der Missa, dem „Christus“ der Fall, Schöpfungen, die in ihrer reichen Schönheit, in der

Größe und Erhabenheit ihres Stiles zu dem unverlierbaren Schatze der deutschnationalen Kunst gehören, auch wenn die Gegenwart ihrer dauernden Pflege noch nicht hold ist. Daß dies der Fall ist, erscheint in der Psychologie unserer Zeit und ihrer Strömungen unschwer begründet.

Den Einfluß Mendelssohns zeigt in hohem Grade die Kunst Th. Gouvys, geb. 1822 zu Goffontaine bei Saarbrücken, gest. 1898 in Leipzig. In Paris wurde aus dem angehenden Juristen ein Musiker, der nach Deutschland ging, das Jahr 1843 in Berlin verlebte, mit seinem Freunde Eckert eine Studienreise nach Italien machte und nach mancherlei Erfolgen als Komponist meist auf seinem Gute in Oberhomberg in Lothringen lebte. Seine 6 Sinfonien, Ouvertüren, Chorgesänge, Kammermusikwerke, dramatischen Szenen (eine Oper „Cid“ blieb unaufgeführt) sind der Gegenwart nahezu unbekannt. Auch er gehörte der Berliner Akademie an (seit 1890), ohne indessen in der Reichshauptstadt je eine große Rolle gespielt zu haben wie die andern Tonkünstler, die hier als aus der Reihe ihrer Genossen hervorragend anzufügen sind.



Georg Vierling (1820–1901).

Georg Vierling wurde als Sohn eines Lehrers und Organisten 1820 zu Frankenthal i. d. Pfalz geboren, studierte bei seinem Vater, dann bei H. Neeb (aus Lich in Oberhessen, 1807—1878; schrieb gute Chorballaden und weniger gelungene Opern u. a. m.) in Frankfurt a. M. Klavier, bei J. H. Ch. Rinck in Darmstadt (s. o. Bd. II) Orgel und 1842—45 bei A. B. Marx in Berlin Komposition. Er war als Organist und Dirigent in Frankfurt a. O. und in Mainz tätig, kam 1853 nach Berlin, wo er den Bach-Verein begründete. Bald nach seiner Ernennung zum Professor und Mitgliede der Akademie entsagte er der öffentlichen Tätigkeit und lebte nur dem eigenen Schaffen und seinem Privatunterrichte. Seine großen Chorwerke: „Hero und Leander“, „Der Raub der Sabinerinnen“, „Alarichs Tod“, „Konstantin“ verraten eine glücklich gestaltende Hand und sollten nicht ganz beiseite gesetzt werden. An Instrumentalwerken schrieb er eine Sinfonie und Ouvertüren (Sturm; Maria Stuart; Im Frühling; Hermannsschlacht), Kammer-

musik, Klavierwerke, Lieder, Motetten, Psalmen etc. Vierling fußt durchaus auf der Klassik. Er ist Meister der Form. Einen persönlichen Ton haben seine Schöpfungen nicht. Während seine einst viel beachteten Chorwerke nach und nach bedauerlicherweise in den Hintergrund zu treten scheinen, behaupten sich einige Arbeiten von Max Bruch in der Gunst der Öffentlichkeit. Es ist das wohl zu begreifen, denn Bruchs großen Arbeiten wohnt ein volkstümlich-frischer, packender Zug inne, sie sind harmonisch blühend, gut gearbeitet, haben großen sinnlichen Reiz, verraten nicht selten echtes, tiefer quellendes Empfinden und sind ohne Ausnahme unschwer eingängig. So kommen sie dem Verständnisse des Dilettantismus entgegen, ohne jedoch je seicht in ihrem Ausdrucke zu werden. Gerade dieser Umstand, daß sie, auch wo sie dem allgemeinen Verständnisse keinerlei Rätsel aufgeben, doch einen vornehmen Charakter wahren, begünstigte ihre weite Verbreitung.

Max Bruch wurde am 6. Januar 1838 zu Köln geboren und erhielt durch seine Mutter, eine zu ihrer Zeit beliebte Sängerin, den ersten Unterricht, den K. Breidenstein später so vertiefte, daß Bruch bereits mit 14 Jahren eine Sinfonie eigener Arbeit in Köln zur Aufführung bringen konnte. 1838 hatte der Frankfurter Liederkranz aus den Überschüssen eines Musikfestes die „Mozart-Stiftung“ begründet, deren Erträge jungen, wenig bemittelten Tonkünstlern zugute kommen sollten. Zu ihnen gehörte Bruch von 1853—57. So ward ihm ermöglicht, durch Hiller, K. Reinecke und F. Breunung eine weitere und gediegene Ausbildung zu erhalten. Er lebte eine Zeitlang in Leipzig, siedelte aber 1858 nach Köln über, von wo er nach seines Vaters Tode eine Studienreise antrat, die ihn über Berlin, Wien, Dresden und München nach Mannheim führte. Hier blieb Bruch 2 Jahre. Sein op. 1, eine Komposition von Goethes „Scherz, List und Rache“, war bereits in Köln herausgebracht worden. In Mannheim, wo er nun 2 Jahre lang blieb, gelangte seine 2. dramatische Arbeit, „Loreley“ von Geibel, zur Aufführung (das Buch war vom Lübecker Dichter im Jahre 1846 ursprüng-



Max Bruch (geb. 1838).

lich für Felix Mendelssohn-Bartholdy verfaßt worden, der frühe Tod des Komponisten verhinderte jedoch die musikalische Ausführung. Weiter entstand das wirkungsvolle Chorwerk „Frithjof“, das Bruchs Namen bald in Aller Mund brachte. Abermals ging er dann auf Reisen, die Bruch u. a. nach Paris führten. Zwei Jahre war er in Koblenz als Musikdirektor tätig und ließ sich dann 1867 in Sondershausen für 3 Jahre nieder, wo er zum Hofkapellmeister ernannt worden war. In Berlin (1871—73) schrieb er die Oper „Hermione“, ohne Erfolg zu finden. Der Wanderlustige kehrte an den Rhein zurück und blieb 5 Jahre in Bonn, nur der Komposition lebend. In dieser Zeit war sein Name schon weit berühmt; P. de Sarasate hatte sein g moll-Konzert oft gespielt und Triumphe mit ihm errungen. Als Stockhausen sein Amt als Leiter des Sternschen Gesangvereins niederlegte, wurde Bruch (1878) sein Nachfolger, aber schon zwei Jahre darnach erhielt er einen ehrenvollen Ruf nach Liverpool, wo er Jul. Benedict (1804—85) in der Leitung der Philharmonic Society ersetzte. Drei Jahre später finden wir ihn als Nachfolger von B. Scholz in Breslau tätig (Orchesterverein), 1891 zog Bruch abermals nach Berlin: hier leitete er nunmehr die akademische Meisterschule der Akademie. Die Universität Cambridge machte ihn zum Dr. mus. h. c., die französische Akademie der Künste wählte ihn zu ihrem korrespondierenden Mitgliede, von Preußen erhielt er die Würde eines Ritters des Ordens pour le mérite. Von seinen Werken seien genannt die Chorwerke: Frithjof, Schön Ellen, Odysseus, Das Feuerkreuz, das Oratorium „Moses“, die Männerchöre „Römischer Triumphgesang“, „Normannenzug“ mit vielen anderen. Neben dem g moll-Konzerte haben die beiden andern gleichwertigen in d moll (opp. 44 und 58) weite Beachtung gefunden. Seinen 3 Sinfonien op. 28 in Es dur, op. 36 in f moll und op. 51 in E dur begegnet man kaum noch, seitdem die modernen Meister wie Bruckner, Mahler u. a. Eingang in die Konzertsäle gefunden haben. Bruchs Lieder und Klavierstücke haben nie recht Boden gewinnen wollen.



Heinrich Karl Johann Hofmann (1842 – 1902).

Um einen andern Meister des gleichen Kreises ist es in der Gegenwart schon recht stille geworden, um Heinrich Hofmann aus Berlin, der 1902

in Groß-Tabarz i. Th. im Alter von 60 Jahren starb. Er war Schüler von Grell, Dehn und Wüerst und wurde 1882 Akademie-Mitglied in seiner Vaterstadt. Seine Chorwerke „Die schöne Melusine“, „Haralds Brautfahrt“ u. a. m. erregten längere Zeit Bewunderung, wertvoll sind seine vierhändigen Klavierstücke „Italienische Liebesnovelle“ u. a. m. Als Opernkomponist versuchte sich Hofmann ohne dauerndes Glück (u. a. Armin; Ännchen von Tharau; Wilhelm von Oranien; Donna Diana). Seine romantisierenden großen Instrumentalwerke (auch Kammermusik) werden kaum noch aufgeführt. In Hofmanns Schaffen ist kein eigenartiger Zug zu bemerken, doch verrät es einen ausgeprägten Sinn für feinschattierten Klang. Seine Musik hat eine gewisse elegante Haltung, eine gesunde Sinnenfreudigkeit. Daß er, was sein „Ännchen von Tharau“ hoffen ließ, uns die erwünschte deutsche Volksoper, die den Kampf gegen die Operette führen könnte, nicht schenkte, ist zu bedauern. —



Albert Ernst Anton Becker (1834—99).

Unter die angesehensten Musiker des Berliner Kreises ist zu zählen Albert Becker, in dem man, freilich ohne nachhaltigen Erfolg, eine Zeitlang auch einen wirklich großen Komponisten sah. So sehr er als Beherrscher der Form anzuerkennen ist, so sehr seiner Tonsprache die Richtung auf pathetische Fülle und Größe und vornehme Ausdrucksweise eignet, so geht ihr doch der durchaus eigene Charakter ab. Seinen kirchlichen Schöpfungen dürfte eine längere Lebensdauer als den Instrumentalwerken beschieden sein. Becker gehört zu den Komponisten, die, im Besitze umfassender Bildung und gewählten Geschmackes, wohl jeden Schritt ins Vulgäre zu meiden wissen, aber eben durch ihre Bildung, der keine ursprüngliche Schöpferkraft zur Seite steht, einen unfreien Zug für ihr künstlerisches Wirken mitbekommen, so daß dieses doch eines gewissen gestelzten, gemachten Wesens nicht entbehrt.

Albert Ernst Anton Becker wurde 1834 zu Quedlinburg geboren, von dem dortigen Organisten Herm. Bönicke (1821—79) und Dehn in Berlin erzogen und blieb hier, zunächst als Privatlehrer, dann an Scharwenkas Konservatorium als Kompositionslehrer wirkend. Von 1891 ab leitete er den ausgezeichneten Domchor und wurde, nachdem er eine Berufung an das Leip-

ziger Thomaskantorat beim Tode Wilh. Rusts (1892) abgelehnt hatte, Mitglied der Kgl. Akademie. Er starb am 10. Mai 1899.

Von seinen Werken wurde die heute abgetane g moll-Sinfonie 1861 in Wien von der Gesellschaft der Musikfreunde preisgekrönt. 1877 erregten seine Lieder aus Wolffs damals vielgelesenen epischen Dichtungen „Der Rattenfänger" und „Der wilde Jäger" Aufsehen, im Jahre darauf erschien die b moll-Messe, sein hervorragendstes Werk neben der „Reformationskantate" (1883) und dem Oratorium „Selig aus Gnade" (1890). Seine Oper „Loreley" ist vergessen wie seine Instrumentalstücke (Kammermusik, Orgelwerke, Violinballade und Fantasie). Außerdem sind u. a. noch kurz zu nennen sein Chorwerk für Männergesang: „Schnitter Tod", „Die Wallfahrt nach Kevlaer" für Chor, Soli und Orchester.

Neben ihm ist am passendsten zu erwähnen Heinrich von Herzogenberg[1]. Er wurde 1843 in Graz geboren, besuchte das Wiener Konservatorium der Musikfreunde, an dem der Leipziger Felix Otto Dessoff (1835—92), damals Hofkapellmeister, sein hauptsächlicher Lehrer war. Nach einem längeren Aufenthalte in Graz zog Herzogenberg nach Leipzig, wo er mit Spitta, Volkland u. a. den „Bach-Verein" begründete. Seit 1885 war er in Berlin tätig, wo er Kiels Lehrstuhl bestieg und Senatsmitglied der Akademie wurde. Krankheit hinderte ihn eine Zeitlang an der Ausübung seiner amtlichen Pflichten, die dann Bargiel bis zu seinem Tode (1897) übernahm. Von da ab vermochte v. Herzogenberg, dessen Gesundheit sich wieder gekräftigt zu haben schien, seine Ämter wieder selbst zu versehen, doch starb er schon 1900 in Wiesbaden. Auch Herzogenbergs Name verdient mit hoher Achtung genannt zu werden. Er war ein ernst strebender, allem Seichten und Landläufigen aus dem Wege gehender Komponist, dessen Geistesverwandtschaft mit Kiel unverkennbar ist. Auch ihm sind Bach und Beethoven die Leitsterne für sein eigenes Schaffen gewesen, daneben hat aber auch Brahms Einfluß auf ihn gewonnen, und auch die Welt



Heinrich von Herzogenberg (1843—1900).

[1] Vergl. W. Altmann, H. v. Herzogenberg. 1903. Den Briefwechsel mit Brahms gab Kalbeck 1907 heraus.



Philipp Rüfer (geb. 1844).

der Romantiker blieb nicht ohne Bedeutung für ihn. Vorwiegend in seiner früheren und mittleren Schaffensperiode, die man bis zu seiner Übersiedlung nach Berlin rechnen mag. Von da ab richtete er sein Augenmerk mehr und mehr auf das Gebiet der polyphonen kirchlichen Chorschöpfungen, auf dem er sein Bestes leistete. — Strenge, eigenartig herbe Gedanken, die alles Sinnenfrohe abweisen, meisterhaft klare Disponierung und Verarbeitung seiner Stoffe sind die Kennzeichen der Arbeiten Herzogenbergs aus dieser Zeit, Arbeiten, die, ohne durchaus originell zu sein, doch eines eigenen Tones nicht entbehren, sich auf klassischem Grunde erheben und in maßvoller Weise auch das in der Neuzeit Errungene verwerten. Wir besitzen von seiner Hand 2 Sinfonien, 19 große Kammermusikwerke (Quartette, Sonaten etc.), Chorwerke (Deutsches Liederspiel; Kolumbus; Der Stern des Liedes; Die Weihe der Nacht; Nannas Klage). Von seinen geistlichen Werken gehört der Psalm 114 für a cappella-Chor der früheren Zeit an. Aus der Berliner Periode sind zu nennen: der 94. Psalm, „Königspsalm", Requiem (op. 72), „Totenfeier" (op. 80), Messe (op. 87) und die beiden Kirchenoratorien „Die Geburt Christi" (op. 90) und „Die Passion" (op. 93). Seine schönen, stark empfundenen, ernstkraftvollen Lieder und die schönen, ebenso wirksamen wie vornehmen Klavierstücke verdienten eine dauernde Stätte in der guten Hausmusik zu finden.

Auch Philipp Bartholomé Rüfer gehört hierher. Als Sohn eines deutschen Musikers, des Organisten Phil. Rüfer (1810—97), wurde er 1844 in Lüttich geboren, wo er seine Studien auf dem Konservatorium machte. Nach einem kurzen Aufenthalte in Essen siedelte er 1871 nach Berlin über, lehrte am Sternschen, dann am Kullakschen, später abermals am Sternschen Konservatorium und wurde Mitglied der Kgl. Akademie. Seine Werke umfassen in der Hauptsache eine Sinfonie in F dur (op. 23), Ouvertüren, Kammermusikwerke, eine Orgelsonate (op. 16), Lieder, Klavierstücke. Die Opern „Merlin" (1887) und „Ingo" (1897) vermochten sich, obwohl keineswegs ohne Bedeutung und Reiz, nicht auf dem Repertoire zu halten.

Zu den Tonsetzern, die dem gleichen Wirkungskreise angehören, ist sodann der Hesse Friedrich Gernsheim zu zählen. Er wurde 1839 in

Worms geboren, studierte in Leipzig und Paris und wurde Musikdirektor in Saarbrücken, dann Lehrer am Kölner Konservatorium. Seit 1874 leitete er die Konzerte der Rotterdamer Musikgesellschaft und ging 1890 ans Sternsche Konservatorium nach Berlin. An der Akademie, der er seit 1897 angehört, leitet er (seit 1901) eine Meisterschule für Komposition. Gernsheim gehört zu den Künstlern, die mit keinem ihrer Werke den Hörer zu überzeugen vermögen, daß ihr Werden innere Notwendigkeit ist. So gewissenhaft und geschickt sie die Form erfüllen, so bestimmt und klar das ist, was sie sagen: alles ist doch letzten Endes ihnen schon vorweggedacht oder an sich wenig bedeutend und schwerwiegend, trägt kaum irgendwo ein Zeichen von Individualausdruck. Wäre der Satz, daß es genüge, Großes gewollt zu haben, in gewisser Beziehung nicht so unsagbar töricht, so würde man ein Wirken wie das Gernsheims gewiß hoch zu bewerten haben. Man sagt wohl, an solchen Werken ließe sich vortrefflich das Komponieren „erlernen". Das ist ebenso töricht, denn als höchstes Vorbild stehen die großen, schöpferischen Meister da, und was vom Komponieren erlernt werden kann, wird schon durch die Grammatik vermittelt. Von Gernsheims Arbeiten seien genannt seine Kammermusikwerke (Quartette, Sonaten etc.), Sinfonien, Konzerte, Ouvertüren, die Chorwerke „Salamis", „Hafis", „Wächterlied", „Odins Meeresritt", „Das Grab im Busento", „Nornenlied", „Phöbus Apollo" etc.

Ursprünglich Theologe, dann Philosophiestudent und Naturwissenschaftler, ging der Mecklenburger Martin Blumner aus Fürstenberg (1827 bis 1901), im Alter von 20 Jahren ganz zum Musikstudium über. Dehn wurde des Lerneifrigen Führer, der seit 1853 die Berliner Singakademie als Vizedirigent, seit 1876 als Dirigent leitete. Akademiker wurde Blumner 1878, in den Senat trat er 5 Jahre darauf ein. Später wurde er Vorsteher einer akademischen Meisterschule für Komposition. Die Berliner Universität ernannte ihn für seine „Geschichte der Sing-Akademie" zum Dr. phil. h. c. Blumner schrieb die Oratorien „Abraham", „Der Fall Jerusalems", ein achtstimmiges Te Deum, Kantaten, Psalmen, Motetten, Lieder u. a. m. Alle diese Arbeiten bekunden den vortrefflich geschulten Techniker. Mehr nicht, denn Blumners ganz in der Grellschen



Friedrich Gernsheim (geb. 1839).

Auffassung wurzelnde Kunst (die Orchesterbegleitung ist ein nichtssagendes Zugeständnis an die Gegenwart) hat mit den Idealen unserer Zeit keine Berührungspunkte; sie ist ganz und gar zopfig-akademisch-brav.

Eine Sonderstellung unter den Berliner Akademikern darf Joseph Joachim beanspruchen. Er wurde am 28. Juni 1831 zu Kittsee bei Preßburg in Ungarn geboren, erlangte bereits als Wunderkind einen Ruf, als er mit seinem Lehrer Serwaczinski, Konzertmeister am Pester Theater, in der Öffentlichkeit erschien, studierte aber dann nochmals in Wien bei Joseph Böhm (1795 bis 1876), dem hervorragenden Schüler Rodes. Ein vollendeter Künstler trat Joachim 1843 zuerst vor dem Leipziger Publikum auf, das ihn sofort richtig bewertete. Das damalige Leipziger Musikleben stand ganz unter dem Einflusse Mendelssohns und Schumanns, und unter dem Zeichen von Mendelssohns Kunst bildete sich Joachim während der nächsten 6 Jahre weiter, an manchen Orten, auch in London, Verbindungen suchend und anknüpfend. 1849 wurde Joachim Konzertmeister in Weimar; seine Annäherung an den glänzenden Kreis, der sich um Liszt geschlossen hatte, dauerte nicht lange. Ähnliche Gegensätze, wie sie sich zwischen Schumann und Liszt stellen mußten, zeigten sich auch hier: die künstlerischen Ideale waren grundsätzlich verschiedene. 1853 zog Joachim als Konzertmeister nach Hannover, 6 Jahre darnach wurde er Konzertdirektor und verheiratete sich 1863 mit Amalie Schneeweiß (Weiß war der Künstlername), die am 10. Mai 1839 in Marburg i. d. Steiermark geboren wurde und nach Engagements in Hermannstadt und Wien damals an der Hannoverschen Hofoper als Altistin wirkte. Ihren großen Namen gewann die Künstlerin freilich erst, nachdem sie die Bühne



Joseph Joachim (1831—1907).

verlassen hatte und zum Konzertgesange übergegangen war, seit 1866. Als Schumann-Sängerin insbesondere hatte Amalie Joachim kaum eine Rivalin. Der Krieg von 1866 ließ das Ehepaar sich nach einem neuen Wirkungskreise umsehen, Joachim wurde 1868 Direktor der Kgl. Hochschule in Berlin, die sich nunmehr, nicht zum wenigsten durch seine Tätigkeit als Organisator und, vor allem, als unvergleichlicher Lehrer des Violinspiels, immer glänzender entwickelte. Im Laufe der Zeiten änderte sich die Organisation der Anstalt, Joachim wurde Vorsitzender des Direktoriums; er empfing Ehrenbezeigungen aller Art und von allen möglichen Orten. Wo immer er erschien, ehrte man ihn um seiner hohen Kunst willen, die sich immer mehr der Pflege der Klassiker widmete und von den Neueren insbesondere das Werk von Joh. Brahms unterstützte. Mit London verband den großen Meister ein festes Engagementsverhältnis, Weltruf erlangte das Joachim-Quartett, das der Meister mit de Ahna (später Kruse, dann Halir), Wirth und Hausmann begründete; den Bonner Beethoven-Festen gab diese unübertreffliche Künstlergenossenschaft höchsten Glanz und eine Weihe, die jeder Teilnehmer dankbar empfand. Das häusliche Leben Joachims blieb nicht ungetrübt: 1882 erfolgte seine Scheidung von Amalie, die 1899 starb. Vielleicht hat es der Meister nicht verstanden, zur rechten Zeit vom Schauplatze zurückzutreten. In seinen letzten Lebensjahren stand seine Kunst nicht mehr ganz auf der alten Höhe. Die reiche Saat, die sein kunstbegeistertes Wirken gestreut, war aufgegangen, gar mancher seiner zahlreichen Schüler war selbst zum bedeutenden Künstler herangereift. Aber mit Eifer und in ergreifender Treue verfolgte Joachim die gewaltige Entwicklung der Musikverhältnisse und war auch noch den ersten Konzerten der Bach-Feste ein aufmerksam folgender Teilnehmer. Am 15. August 1907 ist Joachim in Berlin gestorben. Die Musikgeschichte bewahrt seinen Namen als den eines Großen für alle Zeiten, mag Joachim auch den modernen Strömungen gegenüber sich nicht sympathisch verhalten und in seinen eigenen Schöpfungen nicht das Höchste erreicht haben. Als Werke Joachims sind zu nennen: 3 Violinkonzerte, Violinvariationen mit Orchester, kleinere Violinstücke mit Orchester und Klavier, Ouvertüren (Hamlet; Demetrius; dem Andenken Kleists usw.). Die Zeit der Schumannschen und zum Teil der frühen Brahmsschen Romantik ist in ihnen lebendig. Ein Denkmal der treuen Arbeit an den Heroen, denen Joachims Kunst gewidmet war, erhebt sich, wenn wir den Briefwechsel mit seinen Freunden lesen, eine Lektüre, die nicht nur den Kunstjüngern zu empfehlen ist: ein nie rastender Trieb, zur Erkenntnis über das wahre Wesen der Kunstfragen zu gelangen, Treue gegenüber den Idealen, die sich im steten Ringen um die Kunst erschlossen, ein freundlicher Humor zeichnet ihn aus. Gewiß: die Vorwürfe, Joachim habe die Berliner Akademie, an deren Auffrischung im Sinne einer intensiven Belebung des Instrumentalspieles und Einführung der romantischen Komponisten er einen hervorragenden Anteil hatte, auf dieser Stufe erhalten und sie der Einwirkung der Moderne verschlossen, sind nicht unberechtigt. Joachim entfernte sich je länger je mehr von der künstlerischen Ideenwelt Liszts und Wagners und ihrer Nach-

folger. Allein er tat das im Bewußtsein, daß die Instrumentalmusik der Klassik, wie sie sich als reine Kunst über Mendelssohn, Schumann und Brahms entwickelt hatte, keineswegs ihre Aufgabe schon erfüllt habe. Und wer wollte, wenn er ihrem weiteren Gange bis zu Reger nachgeht, behaupten, daß Joachim da als Reaktionär handelte? Er verfolgte und löste die Aufgabe, die ihm nach dem Maße seiner künstlerischen Begabung und Neigung geworden war, mit Ernst, Ausdauer und hohem Geschicke, ein Künstler, wie ihn die Welt nicht oft gesehen hat.



Albert Löschhorn (1819—1905).

Einige weitere Namen gehören noch in diesen Kreis. Albert Löschhorn aus Berlin (1819 bis 1905), Schüler von Ludwig Berger, Grell, A. W. Bach und Killitschgy, am Kgl. Institute für Kirchenmusik seit 1851 lehrend, ein bekannter Pianist, machte sich durch allerlei Klavierwerke einen Namen, von denen nur die Etüden heute noch eine gewisse Beachtung finden, während die Sonaten, Suiten, Quartette u. a. m. vergessen sind. — Höher zu bewerten ist Moritz Moszkowski, in Breslau 1854 von polnischen Eltern geboren und hier, in Dresden und Berlin für die Musik ausgebildet. Moszkowski, der als Konzertspieler sich bald einen Namen machte, siedelte 1897 nach Paris über und wurde 2 Jahre darnach von der Berliner Akademie zum Mitgliede gewählt. Moszkowski ist kein hervorragend originaler Tondichter; doch ist seinen Werken Geist und Geschmack, Eleganz und treffliche Aufmachung nicht abzusprechen. Zuerst drangen seine vierhändigen „Spanischen Tänze“ ins Publikum, später fand eine Sinfonie „Jeanne d'Arc“ allgemeinere Beachtung. Außerdem schrieb er Orchestersuiten, „Phantastischer Zug“, Klavier- und Violinkonzert u. a. m. Von seiner Oper „Boabdil“ (1892) eroberte sich die wirkungsvolle Ballettmusik die Konzertsäle. Ein 1896 geschriebenes Ballett „Laurin“ ist verschwunden.

Von den älteren, strengeren Akademikern ist hier noch Karl August Haupts zu gedenken, der 1810 zu Kuhnau i. Schl. geboren wurde und 1891 in Berlin starb. Er gehört der Wasser-Bach-Klein-Dehnschen Schule an und erwarb sich als Organist den Namen eines Künstlers ersten Ranges. Er wurde 1869 Bachs Nachfolger als Direktor des Institutes für Kirchenmusik, wodurch er auch in den Senat der Akademie gelangte. Von seinen Kompositionen sind

nur Lieder, eine Orgelschule und ein Choralbuch bekannt geworden. — Reinhold Succo aus Görlitz, wo er 1837 geboren wurde, Organist der Thomaskirche, Theorielehrer an der Kgl. Hochschule, Mitglied der Akademie in Berlin, gestorben in Breslau 1897, komponierte gediegene Orgelstücke und einiges an Vokalwerken. Robert Radeckes (s. o. S. 121) Bruder Rudolf Radecke, 1829 in Dittmannsdorf geboren, war E. F. Baumgarts (1817 bis 1871) Schüler am Kgl. Institute für Kirchenmusik in Breslau und beendete seine Studien in Leipzig, worauf er nach Berlin übersiedelte. Hier war er als Lehrer und Dirigent tätig und begründete 1869 eine eigene Musikschule. Er starb 1893. Man kennt von ihm eine Anzahl von Liedern und Chorgesängen. Sein Bruder Robert (1830—1911) war gleichfalls Schüler des Leipziger Konservatoriums und wurde neben Ferd. David (1810—73; s. Bd. II, S. 265) Dirigent der dortigen Singakademie. Eine Zeitlang war er Kapellmeister und widmete sich dann der Virtuosenlaufbahn. 1863 wurde er Musikdirektor am Kgl. Theater in Berlin, 1871—87 Hofkapellmeister. Daneben leitete er eine Zeitlang das Sternsche Konservatorium und das Kgl. Institut für Kirchenmusik. Der Berliner Akademie gehörte Radecke seit 1874 an. Er machte sich durch Ouvertüren, Klaviertrios, eine Sinfonie und andere Orchesterstücke, ferner durch ein frisches Liederspiel „Die Mönkguter“ bekannt, das als gute Kapellmeistermusik bezeichnet werden kann. — Als Berliner Akademiker ist ferner zu nennen Hubert Ries (1802—86), Schüler von Spohr und Moritz Hauptmann, der ausgezeichnete Studienwerke für die Violine schrieb. (Sein begabter Sohn und Schüler Franz Ries, geb. 1846, auch Schüler von Kiel, und L. Jos. Massart [1811—92] in Paris, mußte seine vielversprechende Laufbahn krankheitshalber abbrechen.)


Richard Ferdinand Wüerst (1824—81).

Das Bild der musikalischen Verhältnisse, das uns bei Betrachtung der Berliner Akademiker entgegentrat, wird noch um vieles bunter, wenn wir die außerhalb der Akademie stehenden Musiker an uns vorüberziehen lassen. Selbstredend: dort, innerhalb der geheiligten Ordnung, ergab sich von selbst die Beschränkung auf eine geringe Zahl von „Richtungen“, während draußen all das, was im Anschlusse an die führenden Geister wuchs und zur Aussprache kam, sich mehr oder weniger stark gegen das Akademikertum stemmte;

andere Tonkünstler freilich harmonierten wieder mit ihm oder suchten zwischen den Gegensätzen zu vermitteln. Gute Musiker begegnen uns hier in großer Zahl, auch einige geistreiche Köpfe, aber kein Genie. Freilich, wer in der musikalischen Tageskritik des Zeitraumes Bescheid weiß, wird sich erinnern, daß in den letztverflossenen Jahrzehnten unzählige Lokalgrößen geboren wurden, die Übereifer und mangelnde Einsicht im Handumdrehen zu Kunst-Führern stempelte, die aber die gerecht richtende Zeit gar bald auf den gebührenden Platz stellte. Man kann dies Verkennen der Bedeutung eines Künstlers leicht begreifen. Die Durchschnittsbildung der Musiker ist in der Neuzeit um ein beträchtliches gewachsen und damit die Möglichkeit eines leichten Irrtums in der Bewertung. Aber auch der andere Umstand tritt noch hinzu: da die moderne Musik seit den Tagen der Romantik vielmehr als vordem auch Äußerlichkeitskunst geworden ist, ergab sich die Möglichkeit einer verhältnismäßig leichten Nachahmung des Schaffens wirklich produktiver Geister durch die minder Begabten. Auch so wurde eine oberflächlich urteilende Kritik und wurde vor allem das Publikum leicht und rasch aufs Glatteis geführt, nahm für Gold, was im günstigsten Falle Talmi war und spielte seinen örtlichen Musik-Herrgott andern gegenüber als Trumpf aus. Diese Verhältnisse wären nichts weiter wert, als fröhlich belacht zu werden, wenn sie nicht üble Erscheinungen zeitigten: vor allem eine Beeinträchtigung der Einschätzung der wirklich großen Geister und sodann auch eine Schädigung derer, die als berufene Kunstrichter auf einer höheren Warte als der irgend einer beliebigen Partei stehen.



Moritz Moszkowski (geb. 1854).

In dem Zeitabschnitte, dessen Betrachtung uns hier obliegt, traten sich also künstlerische Gegensätze in schärfster Befehdung gegenüber. Klassizismus, Romantik und Neu-Deutschtum fanden leidenschaftliche Vorkämpfer, um die tiefsten kunstphilosophischen und kunsttechnischen Fragen wurde heiß gestritten. Wer die Dinge heute nüchternen Auges nachprüft, wird sich sagen müssen, daß auf allen Seiten Recht und Unrecht geschehen ist. Gar manchen, wie z. B. Ed. Hanslick, beginnt die Gegenwart gerechter zu beurteilen, als es die Parteikämpfe vermochten. — —

Es ist nicht leicht, die große Zahl künstlerisch tätiger Persönlichkeiten dieses Zeitabschnittes in völlig befriedigender Weise einzuordnen, denn sie vertreten nicht immer eine der sich befehdenden Richtungen in reiner Weise.

Da ergibt sich als vorläufig beste Lösung die, eine gewisse lokale Sonderung und Zusammenstellung vorzunehmen.

Wir beginnen mit Norddeutschland und nennen zuerst die vorwiegend in Berlin wirkenden Tonkünstler. Von den älteren Tonkünstlern gebührt Daniel Friedr. Ed. Wilsing der Vorrang, für dessen 16stimmiges „De profundis" einst Rob. Schumann in begeisterten Worten eintrat und den sein Schüler, Arnold Mendelssohn, durch eine Bonner Aufführung seines Oratoriums „Jesus Christus" der Gegenwart näher bringen wollte. Wilsing, ein Pfarrerssohn, stammte aus Hörde i. Westf., wurde 1829 als Zwanzigjähriger Organist in Wesel und siedelte 1834 nach Berlin über, wo er 1893 starb. Wie er mit seinen Liedern, Sonaten u. a., gediegenen und gut klingenden Arbeiten, heute vergessen ist, so auch der seinerzeit als Kritiker angesehene Flodoard Geyer (1811—72), der als Theoretiker eine der zahllosen Kompositionslehren schrieb und sich durch Opern, Sinfonien, Kammermusik und anderes in kleinem Kreise bekannt machte. Gleichalterig war Hieronymus Truhn, der 1886 in Berlin starb und von Klein und Dehn gebildet wurde. Auch er machte sich einen Namen als Kritiker und begründete in der Zeit, da die Liedertafeln eine üppige Nachblüte feierten, in Berlin eine solche, war aber auch Begleiter Bülows auf Konzertreisen. Von ihm kennt man freundliche Lieder und Chorwerke. Eine Oper „Trilby" schrieb er 1835. Ihr ging eine Komposition von Körners „Der vierjährige Posten" vorauf, auch versuchte er sich im Melodram: „Kleopatra".



Emil Breslaur (1838—99).

Benjamin Bilse aus Liegnitz (1816—1902) war Stadtmusiker in seiner Vaterstadt und bewährte sich als ein ausgezeichneter Orchesterleiter. Er war keineswegs genial veranlagt und auch von Pedanterie nicht frei, verstand aber, ohne in die letzten Tiefen seiner Partituren zu dringen, sein Orchester so zu schulen, daß er 1867 eine mehrmonatliche Reise mit ihm zur Pariser Weltausstellung unternehmen konnte. Seit 1868 leitete er im Berliner Konzerthause populäre und Sinfoniekonzerte, die unendlich viel zur Verbreitung guter Musik beitrugen und ein wesentliches Stück des Kunstlebens im älteren Berlin darstellen. César Thomson, Karl Halir, Eugène Isaye sind eine Zeitlang als Konzertmeister des Bilse-Orchesters

tätig gewesen, dessen Wirksamkeit auch manchem Neueren in der Reichshauptstadt den Weg bahnte[1]. 1882 löste sich das Orchester auf und Bilse kehrte in seine Heimat zurück. Sein Vorgänger in der Veranstaltung populärer Sinfoniekonzerte war Karl Liebig, in Schwedt a. O. 1808 geboren und 1872 in Berlin gestorben. Auch sein Name darf in Ehren gehalten werden: aus einem einfachen Hauboisten wurde er Leiter eines Orchesters, das seit 1843 „auf Teilung" Sinfonien spielte. Diese Aufführungen errangen sich solche Beachtung, daß das Orchester nicht selten zu den großen Chorkonzerten der Singakademie usw. verpflichtet wurde. 1867 trennte es sich von seinem bewährten Führer und begab sich unter Sterns Leitung. Die Kunstarbeit solcher Männer ist hoch zu bewerten: alle die Tausende, die von den Sinfonie-Soireen der Kgl. Kapelle ausgeschlossen waren, fanden durch sie reiche künstlerische Anregung und Nahrung. Auch Wilhelm Friedrich Wieprecht aus Aschersleben (1802—72) verdient in diesem Zusammenhange Erwähnung (Orchester „Euterpe"). Er hat sich als Miterfinder der Baßtuba und des Bathyphons einen dauernden Namen gemacht. Mit Sax stritt er vergeblich um die Priorität der Erfindung der Ventilbügelhörner.



Heinrich Ehrlich (1822—99).

Die beiden Brüder Stahlknecht (Adolf, 1813—87; Julius, 1817—92) waren vortreffliche Mitglieder der Hofkapelle und machten Konzertreisen zusammen. Als Komponist gewann Adolf durch Sinfonien u. a. Beachtung; von Julius kennt man nur einige Violoncello-Stücke. — Als Komponist einiger gut gesetzter a cappella-Chöre wurde Otto Tiehsen aus Danzig (1817—49) bekannt, dessen Lieder sich eine Zeitlang großer Beliebtheit erfreuten. Eine komische Oper „Annette" wurde 1847 aufgeführt. Uns näher stehend erscheint Eduard Franck aus Breslau, der 1817 geboren wurde und 1893 zu Berlin als hochangesehener Pädagoge starb. Seine Werke, aus einer Sinfonie und Kammermusik, Klavierstücken u. a. bestehend, haben zwar keine weite Verbreitung gefunden; allein sie zeigen ein nach Selbständigkeit ringendes, durchaus Achtung gebietendes Talent, das sich nicht mit bloßer Schablonenarbeit begnügte. Franck, der zuerst in Köln, dann in Bern, später

[1] Vergl. Ad. Weißmann. Berlin als Musikstadt. 1911. Berlin.

in Berlin gelehrt hatte, war zuletzt an Emil Breslaurs Seminar tätig. Dieser, in Kottbus 1836 geboren und in Berlin 1899 gestorben, war ursprünglich Lehrer und Rabbiner. In Berlin wandte er sich der Musik zu, die er unter H. Ehrlich, Fr. Kiel u. a. studierte. Nachdem er eine Reihe von Jahren in abhängiger Stellung (bei Kullak) gelehrt hatte, begründete er ein eigenes, ernstgeleitetes Konservatorium mit Seminar. Breslaur ist auch der verdiente Begründer des Vereins der Musiklehrer und -lehrerinnen. Auch er war literarisch und daneben als Chorleiter an der Reformsynagoge neben Franz Grunicke als Organist tätig. Als Komponist ist Breslaur nur selten an die Öffentlichkeit getreten. Verdienstvoll ist auch seine Begründung der Zeitschrift „Der Klavierlehrer“ (seit 1878). Wert hat seine Studie „Sind originale Synagogen- und Volksmelodien bei den Juden nachweisbar?“, eine von ihm verneinte Frage. — Der soeben genannte Franz Anton Grunicke, in Falkenhain bei Zeitz 1841 geboren und 1913 in Berlin gestorben, war Schüler von Marx, Grell und Taubert. Nach vorübergehendem Aufenthalte in Landau ließ er sich in Berlin nieder, wo er sich durch hervorragendes pädagogisches Geschick den Ruf eines vortrefflichen Klavier-, Orgel- und Theorielehrers erwarb, dem zahlreiche Künstler ihre Ausbildung verdanken. Grunicke besaß die seltene Gabe, auch im Alter noch beständig zu lernen; so stand er auch ganz modernen Erscheinungen wie Reger noch durchaus aufnahmefähig gegenüber und hat zur Verbreitung des Besten seiner Kunst wesentlich beigetragen. — Ein als Chopin- und Schumann-Spieler angesehener Künstler war Gustav Schumann aus Holdenstedt, geb. 1815, der daselbst 1889 starb. Ad. Henselt gab eine (wie es scheint, heute verschollene) Auswahl aus seinen keineswegs alltäglichen, genrebildartigen Klavierkompositionen heraus. — Louis Schlottmann (1826—1905), Schüler von W. Taubert und Dehn, ein ausgezeichneter Pianist, verdient Erwähnung als Schöpfer guter, wenngleich nicht origineller Orchester- und Kammermusik, Lieder und Klavierstücke. — Eine bemerkenswerte Erscheinung im damaligen Berliner Musikleben war Heinrich Ehrlich. Als Jude 1822 in Wien geboren, trat er in Hannover zum Protestantismus über. Henselt, Karl Maria von Bocklet (1801—81),



Alexander Julius Dorn (1833 – 1901).

Schuberts Freund, für den auch Beethoven Teilnahme hatte, und Thalberg bildeten ihn zum Klavierkünstler aus, Theorie studierte er bei S. Sechter. Nachdem Ehrlich Hofpianist des letzten Königs von Hannover, Georgs V., gewesen war und in England gelebt hatte, siedelte er nach Frankfurt a. M., dann nach Berlin über und war hier in zwei Etappen als Lehrer am Sternschen Konservatorium tätig, bis er sich auf den Privatunterricht beschränkte. Ehrlich war ein hervorragender Bach- und Beethoven-Spieler und als Lehrer bedeutend. Als Schriftsteller war er vielseitig, wie überhaupt seine ganze Bildung eine außergewöhnlich tiefe war. Eine gewisse Neigung zu journalistischer Flüchtigkeit und Selbstgefälligkeit ist ihm nicht abzusprechen. Dauernden Wert hat wohl nur seine kurze „Musik-Ästhetik von Kant bis auf die Gegenwart“ (1881). Von seinen Kompositionen seien genannt ein wirkungsvoll rassiges „Konzertstück in ungarischer Weise“, geistvolle Variationen für Klavier („Lebensbilder“), eine nicht hervorragende Cello-Sonate, vortreffliche, auch musikalisch wertvolle Etüden („Der musikalische Anschlag“), etwas erklügelte „Fingerübungen auf den schwarzen Tasten“, eine Polka im dreifachen Kontrapunkt, die Ehrlichs spätere Neigung zu allerhand Spintisierereien verrät u. a. m. Bekannt und viel benutzt wurde seine Ausgabe und Ergänzung von C. Tausigs „Täglichen Studien“. Ehrlich starb 1899 in Berlin. — Hugo Ulrich aus Oppeln, wo er 1827 geboren wurde, war Schüler des Begründers der Breslauer Singakademie, Joh. Theodor Mosewius (1788—1858), eines eifrigsten Vorkämpfers für die Verbreitung der deutschen Klassiker, und Dehns. Eine Zeitlang war Ulrich Lehrer an der Sternschen Anstalt, lebte aber dann nur der Komposition und Bearbeitung fremder Werke. Er starb in Berlin 1872. Seine eigenen Schöpfungen bestehen in einem Trio und drei Sinfonien, deren zweite von der Brüsseler Akademie preisgekrönt wurde — ernst gerichtete Arbeiten, die aber jetzt bereits vergessen sind.



Otto Dorn (geb. 1848).

Heute nur noch ganz gelegentlich als Schriftsteller zitiert wird Wilhelm Langhans aus Hamburg, geboren 1832, Schüler des Leipziger Konservatoriums, wo er bei David Violine, bei Ritter Komposition studierte; er ging später nach Paris, um sich bei Delphin Alard (1815—88), einem der ersten Künstler seines Landes und Lehrer Sarasates, weiter auszubilden.

Nachdem er längere Zeit Orchestergeiger gewesen war, vertiefte er seine Bildung, promovierte in Heidelberg zum Dr. phil. und lebte seit 1871 in Berlin, wo er mit einigen Kompositionen (darunter ein Konzertallegro, Sonate und Etüden für Violine, ein 1864 in Florenz preisgekröntes, aber ungedrucktes Quartett, eine Sinfonie, Lieder etc.), besonders aber mit schriftstellerischen Arbeiten vor die Öffentlichkeit trat. Von diesen verdienen erwähnt zu werden eine zweibändige, neudeutsch-tendenziös gefärbte „Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts" (1882/87), als Fortsetzung des bekannten großen Werkes von Ambros gedacht, die jedoch keinen Anspruch auf Selbständigkeit der Forschung erheben kann, hingegen durch Darlegung mancher kulturgeschichtlichen Zusammenhänge bemerkenswert ist, und die Übersetzung von Fr. Niecks' Chopin-Biographie. Verheiratet war Langhans mit der Schwester des Geigers Georg Joseph Japha (1835—92), Louise Japha, geboren 1826, einer ausgezeichneten Schumann-Spielerin, die bei Robert und Clara in Düsseldorf studiert hatte und sich auch als Komponistin einen guten Namen erwarb. — Ein Sohn H. Dorns (s. Bd. II, 283), Alexander Julius Dorn (1833—1901), wirkte in Ägypten, in Krefeld und Berlin und schrieb Chorwerke („Der Blumen Rache"), Operetten, Lieder u. a. Von seinem Bruder Otto Dorn (1848 geboren), mit ihm Schüler Heinrich Dorns, dann auf dem Sternschen Konservatorium in Berlin weitergebildet (als Stipendiat der Meyerbeer-Stiftung machte er längere Studienreisen in Frankreich und Italien), besitzen wir gut gearbeitete Ouvertüren (Hermannsschlacht, Sappho), eine Sinfonie „Prometheus", die Opern „Afraja", „Närodal", „Die schöne Müllerin", Klavierstücke und Lieder. Otto Dorn lebt, nachdem er einige Zeit in Berlin gewirkt hatte, seit 1883 in Wiesbaden, vorwiegend als angesehener Kritiker tätig.

Hier sei auch angeführt August Reißmann. Er wurde 1825 in Frankenstein (Schlesien) geboren und dort durch den Kantor Jung und weiter in Breslau durch Mosewius u. a. ausgebildet. In Weimar begann er zu schriftstellern, lebte dann in Halle, hielt 1866—74 im Sternschen Konservatorium in Berlin, wo er seit 1863 lebte, Vorlesungen über Musikgeschichte, promovierte in Leipzig 1875 zum Dr. phil. und siedelte nach Wiesbaden über, um hier sein Leben 1903 zu beschließen. Reißmann hat, ohne Erfolg zu finden, sich mehrfach in der Komposition versucht: die Leipziger Oper brachte „Gudrun" 1871, „Die Bürgermeisterin von Schorndorf" 1880 zur Auf-



Heinrich Urban (1837—1901).

führung. „Das Gralsspiel“ wurde in Düsseldorf 1895 gegeben. Daneben sind dramatische Szenen, ein Oratorium „Wittekind“, Kammermusik und Lieder u. a. m. zu nennen. Eine äußerlich fruchtbare Tätigkeit entfaltete er als Schriftsteller. Seine „Geschichte des deutschen Liedes“ (1874; 2. Auflage des 1871 erschienenen Buches: „Das deutsche Lied“ etc.) geht auf die Quellen zurück; die späteren Arbeiten Reißmanns, die die allgemeine Musikgeschichte, Musiklehre, die Romantiker und Klassiker, die Oper, die Hausmusik und manches andere berühren, sind fast ausschließlich kompilatorische Arbeiten, deren Wirkung eine zum Teil um so unangenehmere ist, als Reißmann oft eine recht wenig einsichtsvolle Kritik an der wissenschaftlichen Literatur (Bach-Spitta) übt oder sich an Erscheinungen wie Wagner in unkluger Weise reibt, den er ganz und gar nicht verstanden hat. Reißmanns geradezu graphoman erscheinende Tätigkeit mag sich psychologisch aus dem Mißerfolge seiner Kompositionen erklären lassen.



Konstantin Bürgel (1837–1909).

Einen etwas höheren Rang als die Mehrzahl der bisher genannten behauptet Adalbert Überlée (1837—97), ein geschätzter Orgelspieler, der sich durch die Oper „König Ottos Brautfahrt“, die Oratorien „Golgatha“, „Das Wort Gottes“, Klavierstücke und Lieder, besonders aber durch ein „Requiem“ und „Stabat mater“ einen achtbaren Namen erwarb, der freilich heute auch schon nahezu vergessen ist. Fast das gleiche ist zu sagen von Heinrich Urban, der 1837 in Berlin geboren wurde, wo er 1901 starb. Zweifellos begabt und über die landläufige künstlerische „Ehrbarkeit“ hinausragend, auch sich dem Fortschritte der Musik nicht verschließend, vermochte er doch durch seine Sinfonie „Frühling“, seine Ouvertüren (Fiesco, Scheherezade, Zu einem Fastnachtsspiel), ein Violinkonzert, Lieder u. a. m. nicht die dauernde Beachtung zu gewinnen, die ihm als Lehrer gebührte. (Er bildete u. a. Arthur Bird und Paderewski.) Sein Bruder Friedrich Julius Urban (geb. 1838) wirkte als geschätzter Gesangspädagoge und trat mit einigen Arbeiten seines engeren Faches an die Öffentlichkeit. — Nicht ganz glücklich und erschöpfend vertritt die ernste Schule Kiels dessen und Moritz Brosigs in Breslau (1815—87) Zögling Konstantin Bürgel, geb. 1837 zu Liebau i. Schl., der eine Reihe zwar geistreicher, hier und da jedoch den besseren Salonton anstreifenden Klavierpoesien u. a. m. schuf: „Mimosen“, „Singen und Klingen“ u. a. m. Bürgel starb 1909 in Breslau.

Ernst Eduard Taubert, geb. 1838 in Regenwalde (Pommern), kam von der Theologie zur Musik, in der ihn anfänglich Alb. Dietrich, später Kiel unterwies. In Berlin war Taubert Lehrer am Sternschen Konservatorium und geschätzter Musikreferent der Post. Er veröffentlichte Kammermusik, Klavierwerke und Lieder, die den guten Durchschnitt vertreten.

Mit ihm gleichalterig ist Wilhelm Freudenberg aus Raubacher Hütte bei Neuwied, der ebenfalls ursprünglich Theologe war, als Theaterkapellmeister verschiedene Stellen versah und in Wiesbaden 1870 ein Konservatorium begründete und die Singakademie leitete. 1886 rief er mit K. Mengewein in Berlin eine Musikschule ins Leben, an der er jedoch, in Augsburg und Regensburg als Theaterkapellmeister wirkend, nicht ununterbrochen lehrte. Seit 1895 dirigiert er den Chor der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin. Für ihn schrieb er eine Reihe von Motetten. Seine Opern „Die Pfahlbauer", „Die Nebenbuhler", „Kleopatra", „Die Mühle im Wisperthale", „Der St. Katharinentag", „Marino Faliero", „Johannisnacht", „Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern" (nach Goethe), „Die Klause von Salmbach", „Das Mädchen von Treppi" gehören der guten Kapellmeistermusik-Klasse an. Außerdem schrieb Freudenberg noch Klavierwerke, Lieder, Männerchöre und Orchestermusik. — Der schon angeführte Karl Mengewein wurde 1852 in Zaunröden i. Th. geboren, war Lehrer bei Freudenberg in Wiesbaden und leitete die genannte Berliner Schule bis 1896. Daneben war er Chordirektor und rief den Oratorienverein ins Leben, der Konzerte zum Besten der Arbeiter gab, pflegte auch im Vereine „Madrigal" alte Chormusik a cappella und schrieb eine Reihe hübscher Singspiele („Der Liederfex", „Das alte Lied", „Liebe und Glück", Kantaten („Martin Luther"), ein Requiem, das Oratorium „Johannes der Täufer", Frauenchöre, Motetten, Lieder u. a. m. — Zur Berliner mehr oder weniger konservativen Schule ist sodann zu zählen Theobald Rehbaum, der 1835 in Berlin geboren und von H. Ries und Kiel für seine Laufbahn vorgebildet wurde. Rehbaum, der jetzt seinen Wohnsitz in Berlin hat, schrieb eine Reihe von Opern („Don Pablo", „Das steinerne Herz", „Turandot", „Oberst Lumpus" u. a.), Chorwerken, guten instruktiven Violinstücken u. a. m. Er ist auch als Dichter mehrerer Opernlibretti, einiger Schauspiele und als



Ernst Eduard Taubert (geb. 1838).

Übersetzer französischer und italienischer Bühnenwerke u. a. m. ehrend zu erwähnen. — Als Verfasser von Unterrichtswerken ohne sonderlichen Wert ist Fritz Kirchner aus Potsdam (1840—97) zu nennen. — Hoffnungen erweckte Karl Treibs, der bis etwa 1884 in Berlin lebte und nur ein, Mendelssohns Einwirkung zeigendes Klavierwerk („De petits riens") veröffentlichte. Eine wertvollere Sonate u. a. blieb Manuskript. Über sein Leben ist nichts bekannt.



Theobald Rehbaum (geb. 1835).

Alexis Holländer, geb. 1840 in Ratibor, war Schüler der Komponistenschule der Berliner Kgl. Akademie, unterrichtete dann bei Kullak, leitete u. a. den Cäcilienverein und wurde Gesanglehrer an der Viktoriaschule und Dozent der Humboldt-Akademie. Von seinen Werken sind geistliche Chöre und Kammermusik-Schöpfungen zu nennen. — Unter dem Pseudonym H. Franz veröffentlichte der 1843 geborene schlesische Graf Bolko von Hochberg, seit 1886 Generalintendant der preußischen Hoftheater, mehrere Opern, die wie auch seine andern Schöpfungen, ihn als einen ernst strebenden und künstlerisch feinfühligen Tonsetzer in die Gefolgschaft Schumanns stellen: „Claudine von Villa bella", „Die Falkensteiner", (später als „Der Wärwolf" neu bearbeitet). Er schrieb ferner zwei Sinfonien, Klaviertrios, Streichquartette, Männer- und Frauenchöre, sowie Lieder. Hochberg, ursprünglich Diplomat, hat sich auch durch die Schlesischen Musikfeste, die er 1876 begründete, ein Verdienst erworben. — Einen geachteten Namen als Schriftsteller erwarb sich Hermann Schröder aus Quedlinburg (geb. 1843), der Inhaber einer Musikschule in Berlin. Er komponierte Orchester- und Kammermusik und schrieb: „Die Kunst des Violinspiels", „Untersuchung über die sympathetischen Klänge der Geigeninstrumente", „Die symmetrische Umkehrung in der Musik" u. a. m. — Eine angesehene Stellung behauptete Theodor Kullak aus Krotoschin, geb. 1818, der schon im Alter von elf Jahren als Konzertpianist mit Erfolg auftrat, nachdem ihn auf Veranlassung des Fürsten Anton Heinrich Radziwill (1775—1833), des Komponisten einer noch heute nicht vergessenen Musik zu Goethes „Faust" (1835), Wilh. Joh. Albrecht Agthe für die Musik erzogen hatte. Der Tod seines fürstlichen Gönners gab Kullaks Leben zunächst eine andere Richtung: er mußte an

einen „sicheren“ Beruf denken, absolvierte das Gymnasium und beschloß, Mediziner zu werden. Allein in Berlin, wo Agthe mittlerweile eine eigene Musikschule begründet hatte, traf er seine alten Lehrer wieder und nun ging es aufs neue an das Studium der geliebten Kunst. Dehn wurde Kullaks Lehrer in der Theorie. Weitere Anregung empfing er in Wien unter Sechter, dann konzertierte er eine Zeitlang und wurde Privatlehrer in Berlin. Nachdem er mit Marx und Stern das später nach diesem benannte „Berliner Konservatorium“ ins Leben gerufen hatte, legte er 1855 die Leitung dieser Anstalt nieder und begründete im gleichen Jahre die zu glänzendem Aufschwunge gelangende „Neue Akademie der Tonkunst“. Kullak war ein hervorragender Pädagoge. Seine im Fahrwasser einer etwas stark verwässerten Romantik segelnden Kompositionen, unter denen eine Sonate, ein Klavierkonzert, ein Trio u. a. erscheinen, sind bis auf das freilich den Vergleich mit Schumanns Kinderszenen nicht wachrufende „Kinderleben“ fast vergessen. Ihr geistiger Gehalt steigt nicht über den Ton geistreichelnder, brillant aufdringlicher, aber im Grunde doch saftloser Salonmusik. Seine technischen Unterrichtswerke, vor allem die (von der Gegenwart freilich vernachlässigte) „Schule des Oktavenspiels“ hat dauernden Wert, wenn auch ihr rein musikalischer Gehalt nicht eben hoch zu stellen ist. Kullak starb 1882. Sein Bruder Adolf (1823 bis 1862) studierte anfänglich Philosophie, widmete sich aber nach erfolgter Promotion zum Dr. phil. unter Agthe und Marx der Musik, unterrichtete an der Anstalt Theodors und erwarb sich durch gediegene Schriften: „Das Musikalisch-Schöne“, „Aesthetik des Klavierspiels“, einen ausgezeichneten Namen. Theodors Sohn Franz Kullak, geb. 1844 in Berlin, leitete die Anstalt des Vaters bis 1890, wo er sie auflöste; er gab klassische Klavierwerke heraus und schrieb einiges an Klaviersachen, eine Oper „Ines de Castro“, ein „Symphonisches Fantasiestück“, eine „Jubiläums-Ouvertüre“ (1912) und auch musikästhetische Arbeiten. Ludwig Deppe (1828—90), Schüler von Marxen (1806—87; s. o.) und Lobe (Leipzig), lebte vorübergehend in Hamburg, dann in Berlin. Bekannt wurde er als Dirigent der Schlesischen Musikfeste (s. o.). Als Schöpfer einer Sinfonie und einiger Ouvertüren ist er wenig beachtet worden, dagegen erregte seine neben andern den



Graf Bolko von Hochberg (geb. 1843)

Kampf gegen die einseitige Technikpflege einleitende Methode des Klavierspiels Aufsehen. Er schrieb über „Armleiden der Klavierspieler“ (Klavierlehrer 1885) und „Die Deppesche Methode des Klavierspiels“ (1886), „Zwei Jahre Kapellmeister ... in Berlin“ (1890). Deppes Unterrichtsmethode wurde durch die Holländerin Elisabeth Caland, die seit 1898 in Berlin lebt, verbreitet („Die Deppesche Lehre des Klavierspiels“ 1897).



Theodor Kullak (1818—82).

Als Dichter und Liederkomponist machte sich Graf Philipp zu Eulenburg, geboren 1847 in Königsberg, durch seine „Skaldengesänge“, „Nordlandslieder“, „Seemärchen“, „Rosenlieder“ u. a. bekannt. Gute Dilettanten-Arbeit. Noch einige weitere Namen von Tonsetzern, die heute noch leben und schaffen, gehören an diese Stelle, weil sie im wesentlichen der Art ihres Wirkens nach auf die Vergangenheit weisen und kaum ein inneres Verhältnis zur Kunst der Gegenwart gewonnen haben. Ludwig Philipp Scharwenka, 1847 in Samter (Posen) geboren, erhielt seine musikalische Ausbildung auf Kullaks Akademie in Berlin und durch H. Dorn. Er war lehrend in Berlin tätig und übernahm, als sein Bruder Xaver (s. u.) nach Amerika ging, (mit Hugo Goldschmidt) die Leitung von dessen Konservatorium. Seit 1880 ist er mit der ausgezeichneten Geigerin Marianne Stresow verheiratet. Scharwenka, der auch Mitglied der Berliner Akademie der Künste ist, erschien als schaffender Künstler mit gut gearbeiteten, wohlklingenden und effektvollen Orchesterwerken (Violinkonzert, Sinfonien, der sinfonischen Dichtung „Traum und Wirklichkeit“ u. a. m.), einigen Chorwerken: „Herbstfeier“, „Sakuntala“, „Dörpertanzweise“, Kammermusik u. a. m. Scharwenka ist durchaus Eklektiker, besitzt aber einen gebildeten Geschmack und Sinn für Klangwirkung. Sein Bruder Xaver Scharwenka, 1850 in Samter geboren, wurde durch Kullak zum glänzenden Pianisten, theoretisch durch Wüerst herangebildet, war als Lehrer in Berlin tätig, machte erfolgreiche Konzertreisen und begründete ein Konservatorium, das 1893 mit der von dem Hannoveraner Karl Klindworth (1830 geboren), dem ausgezeichneten Herausgeber des Klavierauszugs von Wagners „Ring“, begründeten Klavierschule vereinigt wurde. 1891 siedelte er nach New York über, wo er ein Konservatorium leitete. Nach siebenjähriger Tätigkeit kehrte Scharwenka nach Berlin zurück und wurde Vorsitzender des musikpädagogischen Verbandes. Die

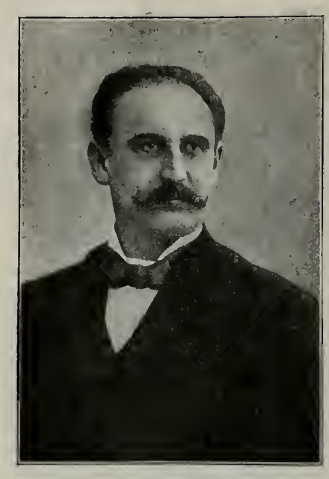
polnische Abstammung verleugnet Scharwenka in seiner Musik nicht, die glänzend und wirkungsvoll, aber doch ohne eigentliche Tiefe ist. Sein Bestes schuf er mit seinem b moll-Klavierkonzerte. Weitere Werke sind die Konzerte in C und cis moll, Trios, ein Quartett, Sonaten für Solo-Klavier und Klavier mit Violoncello u. a. m. Eine Oper „Mataswintha" wurde in New-York und Weimar gegeben. Scharwenkas kleineren Klaviersachen begegnet man in der das Effektvolle pflegenden Hausmusik häufig. Als Schriftsteller betätigte er sich mit einer guten „Methodik des Klavierspiels", auch gibt er eine Sammlung „Handbücher der Musiklehre" heraus.

Nachfolger Deppes als Hofkapellmeister in Berlin wurde Karl Schröder, des genannten Hermann Bruder. Er ist 1848 zu Quedlinburg geboren und war nacheinander in Braunschweig, Leipzig, Sondershausen (als Hofkapellmeister und als Begründer eines später von Ad. Schultze geleiteten Konservatoriums), Rotterdam, Berlin und Hamburg tätig. 1890 kehrte er nach Sondershausen in die früheren Stellungen (das Konservatorium ist jetzt Fürstl. Anstalt) zurück. 1907 ging Schröder in den Ruhestand und zog nach Leipzig, dann nach Frankenhausen. Als Violoncellist erlangte er Bedeutung. Seine Werke gelten außer den Opern „Aspasia" (später „Die Pelikane"), „Der Asket" vorwiegend seinem Instrumente: Capricen, ein Konzert, Etüden u. a. m. — Als Pianist und Schriftsteller machte sich Hans Bischoff aus Berlin (1852 bis 1899) einen geachteten Namen. Er war Schüler Kullaks und Wüersts, promovierte zum Dr. phil. mit einer Schrift über den Troubadour Bernhard von Ventadorn und gab ältere theoretische und praktische Musikwerke heraus. Gustav Holländer ist als trefflicher Geiger auch wohl am besten hier anzuführen. 1855 zu Leobschütz in Oberschlesien geboren, wurde er von seinem kunstbegeisterten Vater, einem Arzte, unterrichtet und trat schon in jungen Jahren öffentlich auf. Seine eigentliche Ausbildung verdankt er David in Leipzig, sowie Joachim und Kiel in Berlin. Nachdem er Lehrer bei Kullak geworden war, begann er eine erfolgreiche Laufbahn auch als Virtuose. Von 1881 ab lebte er in Köln, kehrte aber 14 Jahre später nach Berlin als Direktor des Sternschen Konservatoriums zurück. Was Holländer für sein Instrument geschaffen hat (Konzert, Suite etc.), ist achtbar, aber physiognomielos. —



Ludwig Philipp Scharwenka (geb. 1847).

Aus der Reihe dieser Namen treten die beiden folgenden, die allerdings



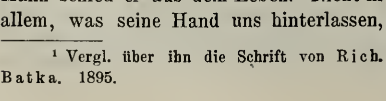
Franz Xaver Scharwenka (geb 1850).

der Art ihres Schaffens nach nichts gemeinsam haben, heraus, beide auch wohl nur als Epigonen zu bezeichnen, aber doch Komponisten, deren Streben über schulmäßig-gediegenes und die Ausdruckssphäre der sozusagen in der Luft liegenden Musiksprache hinausragte, Martin Plüddemann und Wilhelm Berger.

Martin Plüddemann[1] wurde am 29. Sept. 1854 zu Kolberg geboren, studierte in Leipzig und war eine Zeitlang in Ratibor als Vereinsdirigent, später in Graz an der Musikschule als Gesanglehrer tätig, von wo er nach Berlin übersiedelte; hier starb er bereits am 8. Okt. 1897. Plüddemann, dessen Werke (Chöre, Lieder und Balladen) heute bedauernswerterweise schon recht selten mehr zu Gehör kommen, war eine durchaus beachtenswerte Künstlererscheinung. Er hat niemals nach dem Ruhme begehrt, als Instrumentalkomponist zu gelten, auch vom Liede hat er sich mehr und mehr zurückgezogen, um sich ganz auf die Ballade zu beschränken, deren hervorragendster Vertreter er nach Löwe wurde. „Er," sagt Batka, „dem Volkstümlichkeit als das höchste Ziel des Künstlers vorschwebte, war des festen Glaubens, daß an dem gesunden, kernhaften Wesen der Ballade die, seiner Meinung nach, erkrankte und veroperte Musik der Gegenwart genesen müsse, daß eine größere Beachtung der Ballade im Konzertleben und in der Hausmusik nicht bloß eine künstlerische, sondern auch eine kulturelle Notwendigkeit sei." Man weiß, daß er sich mit dem Gedanken der Begründung einer dieser Idee dienenden Monatsschrift trug. Eine Utopie: wann hätte sich je der Zeitgeschmack, also der Geschmack der Masse, durch künstlerischen Ernst günstig beeinflussen lassen? Plüddemanns Schicksal war ein tragisches: weder in der Steiermark noch in Berlin gelang es ihm, festen Fuß zu fassen; ein gebrochener Mann schied er aus dem Leben. Nicht in allem, was seine Hand uns hinterlassen,



Martin Plüddemann (1854—97).



[1] Vergl. über ihn die Schrift von Rich. Batka. 1895.

ist er Löwe ebenbürtig gewesen. Die glückliche Vielseitigkeit des Vorgängers fehlte ihm, der leichte, sofort gefangen nehmende ursprüngliche Zug, an dessen Stelle wohl zuweilen eine allzufest gepanzerte Strenge und Starrheit trat. Aber in den heroischen Balladen, mit denen er einen bei Löwe selten zu findenden Ton anschlug, mit „Siegfrieds Schwert", „Volkers Nachtgesang", „Biterolfs Heimkehr" u. a. m., hat er Werke von Kraft und Frische, von gesunder Volkstümlichkeit geschaffen, die ihm für alle Zeit einen ehrenvollen Platz unter den deutschen Tondichtern sichern werden. Plüddemanns tragisches Los war wohl ebensosehr durch seine selbstgewählte Beschränkung auf ein kleines Arbeitsfeld wie durch die Nachbarschaft von Wagner, Löwe, Brahms und H. Wolf bedingt. Und „Viel und vielerlei" war die Forderung der Zeit geworden, die sich dem Idealismus seines Strebens fremd und fremder gegenüber zu stellen begann, nach Sensationen begehrte und in der Kleinarbeit kaum mehr als müßiges Spiel oder Unfähigkeit zu sehen vermochte.



Wilhelm Berger (1861 1911).

Wilhelm Berger wurde am 9. August 1861 in Boston als Sohn deutscher Eltern geboren, die im Jahre darauf nach Bremen übersiedelten. Der Jüngling genoß vom 17. Jahre ab Fr. Kiels Unterricht. Nachdem Berger einige Jahre am Konservatorium Klindworth-Scharwenka unterrichtet hatte, wurde er 1903 Nachfolger Fritz Steinbachs als Hofkapellmeister in Meiningen. Hier ist Berger 1911 gestorben. Seit 1903 war er Mitglied der Kgl. Akademie der Künste. Verheiratet war Berger mit der geschätzten Sängerin Isabella Oppenheim aus Groningen in Holland. Bergers Neigung gehörte der Vokalmusik in erster Reihe. Von seinen schönen Liedern („Eiland" von Stieler u. a. m.), 24 Volkslieder für Duett, fanden viele eine weite Verbreitung, Frauen- und Männerchöre weltlichen und geistlichen Charakters schlossen sich an, Klavierstücke, auch Kammermusikwerke (Klaviersonate in H dur u. a. m.), Sinfonien. Ein Streichquintett wurde 1898 vom Vereine „Beethoven-Haus" mit einem Preise ausgezeichnet. Vor allem aber sind zu nennen seine großen Chorwerke: „Gesang der Geister über den Wassern", „Die Tauben", „An die großen Toten", „Totentanz", „Meine Göttin", „Euphorion". Als Liederschöpfer

zeichnet Berger ein feiner Sinn für vollströmende Gesangslinien aus, der sich Gefühlswärme und ungesuchte Harmonik in erfreulicher Weise einen. Seine a cappella-Chöre zeigen wie alle seine Arbeiten den Meister der Form und der Technik. Berger hat mit seiner Zeit Schritt zu halten gesucht und in seinen großen Chorwerken, z. B. dem „Totentanz“ (op. 86), die verschwenderische Kraft moderner Harmonik und orchestraler Ausdrucksmittel nicht abgewiesen. Für die großen Formen der Instrumentalmusik fehlt ihm wohl etwas die nötige epische Gewalt und pathetische Fülle. Im Grunde genommen war Berger eine dem Lyrischen zugewandte Natur und zwar eine, die ihrer innersten Wesenheit nach auf überliefertem Boden stand und nur mit einem gewissen Widerstreben sich in neuzeitliche Strömungen tragen ließ. Als feinfühliger Musiker von großem Können und ernstem Streben wird er unvergessen bleiben. —

Zuletzt sei hier noch genannt Felix Dreyschock, Sohn Alexander Dreyschocks (s. Bd. II), 1860 in Leipzig geboren und zuletzt von H. Ehrlich ausgebildet. Er starb 1906 in Berlin. Als Klaviervirtuose hervorragend, hat er mit seinen Kompositionen, die das glänzende Salongenre anstreifen, keinen Anspruch auf dauernde Beachtung.

Von den Sängern, die zum Glanze der damaligen Berliner Oper bedeutendes beitrugen (Niemann, Marianne Brandt, Franz Beetz u. a.) soll in anderem Zusammenhange die Rede sein.

Der Norden Deutschlands.

Ehe wir unsern Gang weiter fortsetzen, sei nochmals betont, daß die folgenden Aufzeichnungen im wesentlichen nach chronologisch-geographischen Gesichtspunkten erfolgen. Und zwar ist für die Eingliederung eines Namens meist der Ort der hauptsächlichen Tätigkeit seines Trägers ausschlaggebend gewesen. Es wäre ja sinnlos, z. B. einen Musiker wie Karl Reinecke nur wegen des Zufalles seiner Geburtsstätte zu den nordischen Tonkünstlern zu zählen.

Um mit diesen zu beginnen, sei zuerst Karl Schnabel aus Breslau (1809—81), ursprünglich Klavierbauer, später Komponist von heute ganz vergessenen Opern, Orchesterwerken, Messen, Liedern und Klavierstücken, sodann Karl G. P. Grädener aus Rostock, geb. 1812, genannt, der sein Universitätsstudium aufgab, um Musiker zu werden. Er wirkte in Helsingfors als Cellist, dann als Universitätsmusikdirektor in Kiel, leitete später eine Gesangschule in Hamburg und ging 1862 als Gesang- und Theorielehrer ans Wiener Konservatorium, worauf er nach Hamburg zurückkehrte, wo er 1883 starb. Grädener gehört ohne Frage zu den bemerkenswertesten Erscheinungen aus Schumanns Gefolgschaft, und so sollten zum mindesten seine kleinen Klavierstücke nicht ganz vergessen werden. Wir besitzen von seiner

Feder Sinfonien, Quintette, Trios, Streichquartette, drei Violinsonaten, je eine Klavier- und Violoncello-Sonate, „Fliegende Blätter“, „Phantastische Studien und Träumereien“ u. a. m. Auch betätigte Grädener sich schriftstellerisch: „Gesammelte Aufsätze über Kunst“ . . . u. a. m. — Heinrich Ernst Kayser (1815—88) ist als Verfasser einer guten Violinschule und instruktiver Werke rühmend zu nennen. — Friedrich Wilhelm Markull (1816—87) stammte aus Reichenbach bei Elbing und war u. a. Schüler des Dessauers Schneider. Er erwarb sich in Danzig einen sehr geachteten Namen als Organist, Lehrer und Kritiker. Als Opernkomponist hatte er eine Zeitlang örtliche Erfolge („Maja und Alpino“, auch unter dem Titel „Die bezauberte Rose“), „Der König von Zion“, „Das Walpurgisfest“; an Oratorien schrieb er „Johannes der Täufer“, „Das Gedächtnis der Entschlafenen“; dies führte Spohr in Kassel 1856 auf. Eine Sinfonie in c moll wurde in Mannheim preisgekrönt. Klavier- und Orgelwerke, Lieder u. a. m. — Cornelius Gurlitt aus Altona (1820 bis 1901) machte sich zuerst als Organist an der Hauptkirche seiner Vaterstadt bekannt, war im Schleswig-Holsteinischen Kriege Armee-Musikdirektor und schrieb allerhand gut klingende Musik, der jedoch höherer Wert abgeht. Seine wirklich hübschen und brauchbaren instruktiven Klaviersachen haben sich zum Teil bis heute erhalten. Seine Arbeiten bestehen außerdem in Orchester- und Kammermusik, Liedern, den Operetten „Die römische Mauer“, „Rafael Sanzio“ und der Oper „Scheik Hassan“. — Eine um vieles beachtenswertere Erscheinung bietet Karl Martin Reinthaler, geb. 13. Oktober 1822 in Erfurt. Ursprünglich Theologiestudent, wandte er sich bald ganz der Musik zu, die er als Privatschüler von A. B. Marx studierte. Ein kgl. Stipendium machte ihm einen mehrjährigen Aufenthalt in Paris und Rom möglich, worauf er 1853 in den Lehrkörper des Kölner Konservatoriums eintrat. Nach fünf Jahren siedelte Reinthaler als städtischer Musikdirektor und Domorganist nach Bremen über. Hier entfaltete er, auch als Leiter der Singakademie und der Liedertafel, eine eifrige Tätigkeit, wurde Mitglied der Berliner Akademie und Professor. Er starb am 13. Februar 1896. Von Reinthalers Werken sind manche preisgekrönt worden — ein zweifelhafter Erfolg. Zu ihnen gehört die schwung-



Karl Martin Reinthaler (1822—96).

volle und ebenso geschickt wie wirkungsvoll aufgebaute Bismarck-Hymne und seine zweite Oper „Käthchen von Heilbronn" (1881). Seine erste Oper „Edda" wurde 1875 zuerst gegeben. Am bedeutendsten ist sein Oratorium „Jephta"; zu nennen sind außerdem die Chorwerke „In der Wüste" und „Das Mädchen von Kola", eine Sinfonie, Männerchöre, Lieder u. a. m. Reinthaler war eine hochstrebende, wenn auch nicht unbedingt originale Natur; seine Musik zeichnet sich durch vornehme Haltung, Stimmung und vortreffliche Arbeit aus; geschichtlich ist ihm eine Stelle nach den späteren Romantikern anzuweisen. — Von Theodor Kirchner ist schon oben einiges gesagt worden (vergl. S. 124). Seine Werke ganz aufzuführen, erscheint an dieser Stelle nicht angezeigt. Sieht man von den zum Teil sehr schönen Liedern Kirchners und den Orgelkompositionen, Violoncello-, Violinstücken mit Begleitung, Volksliedern für gemischten Chor u. a. ab, so hat er sich in der Hauptsache auf die Klavierkomposition beschränkt. In ihr hat er Hohes und Unvergängliches geleistet. Sein Gebiet war das des kleinen Klavierstückes, dessen Geschichte von Schubert über Mendelssohn-Schumann-Chopin zu Brahms und Kirchner leitet. Aber wie zu Chopin und Brahms, deren ersterem er durch dessen nationales Temperament, deren zweitem er durch dessen monologische Art seiner Capricen und Intermezzi fremd gegenübersteht, hat Kirchners Kunst auch zur Salonmusik keine Beziehung: einschmeichelnde Glätte und dilettantische Aufdringlichkeit fehlt ihr. Sie ist vornehm bei allem Reichtum der Harmonik, edel trotz der Süßigkeit ihres Melos, frei von Sinnlichkeit trotz ihres rhythmischen Tiefgehaltes. Dabei ist der meisterhaft gefügte Klaviersatz weit davon entfernt, leicht und rasch eingängig zu sein, die Technik ist oft schwer zu bewältigen. Kirchner hat Musik für den ernsten Kenner und geduldigen Liebhaber geschrieben. Kaum etwas seiner Werke gehört in den Konzertsaal, alles verlangt intimes Genießen fern von der bunten, aufdringlichen Welt. Da erst erschließt sich der tiefe poetische Gehalt der feinen, von tiefstem Lebens- und Empfindungsgehalte erfüllten Werke des auf seinem kleinen Gebiete großen Meisters. Eine fast lückenlose Liste seiner Schöpfungen findet der Leser in H. Riemanns Musik-Lexikon. — Aus Lübeck stammten die Brüder Stiehl, Söhne von Johann Dietrich Stiehl (1800—73). Karl Johann Christian Stiehl, geb. 1826, war Organist in Jever, später Musikdirektor in Eutin; er leitete darauf den Musikverein und die Singakademie in seiner Vaterstadt und war schriftstellerisch tätig. Als Kustos der Musikabteilung der Lübecker Bibliothek machte er sich höchst verdient (Katalog 1893). Von ihm besitzen wir eine Reihe wertvoller Schriften zur Musik- und Theatergeschichte der Hansastadt, auch beteiligte Stiehl sich an der Herausgabe der „Denkmäler deutscher Tonkunst" (Buxtehude). Sein Bruder Heinrich Franz Daniel Stiehl (1829—86), in Leipzig herangebildet, wirkte in Petersburg und als reisender Orgelvirtuose; wir finden ihn sodann in Belfort, Hastings und Reval tätig, wo er starb. Ihm gebührt das Verdienst, Bachs Matthäus-Passion 1883 in St. Petersburg aufgeführt zu haben. Von seinen Werken sind schätzbare Orgelstücke,

Kammermusikwerke, Klavierstücke und Lieder, auch zwei Opern „Der Schatzgräber" und „Jery und Bätely" zu erwähnen. — Zu den Vertretern der klassizistischen Richtung gehört Ludwig Siegfried Meinardus, geb. 1827 im oldenburgischen Hooksiel; er bezog, nachdem sich Rob. Schumann, nicht immer ein besonnener Kritiker, über seine Kompositionsversuche günstig ausgesprochen hatte, das Leipziger Konservatorium und wurde später noch Privatschüler von Aug. Ferd. Riccius (1819—86), Kapellmeister in Leipzig und Hamburg, der als Lehrer und Musikreferent, weniger als Komponist sich einen Namen gemacht hat. Später treffen wir Meinardus vorübergehend in Berlin, dann bei Liszt in Weimar, als Theaterkapellmeister in Erfurt und Nordhausen und abermals in Berlin, wo Marx ihm theoretisch weiterhalf. Weitere Aufenthaltsorte von Meinardus waren Glogau und Dresden, bis er 1874 für elf Jahre nach Hamburg übersiedelte. Hier entstanden zahlreiche Kompositionen, auch war Meinardus als Musikreferent am „Hamburger Korrespondent" tätig. Den Rest seines Lebens verbrachte er als Organist der großen v. Bodelschwinghschen gemeinnützigen Anstalten. Er starb 1896. Seinen Oratorien (Simon Petrus, Gideon, König Salomo, Luther in Worms), den Chorballaden (Rolands Schwanenlied, Frau Hitt, Die Nonne, Jung Baldurs Sieg), den Meßgesängen, seinen Sinfonien, der Kammermusik, Pianofortewerken und Liedern begegnet man heute kaum noch. Zwei Opern von Meinardus blieben unaufgeführt. Wie dem Komponisten nur ein nicht ungeschickter, wenngleich ermüdender Eklektizismus zuzusprechen ist, so fehlt auch dem vielfach sich umtuenden Schriftsteller Originalität und tieferes Eindringen in seine Gegenstände, die er meist nur oberflächlich und einseitig behandelt. Meinardus schrieb u. a. über Mattheson, die frühe Hamburger Oper, über Mozart und die deutsche Tonkunst im 18.—19. Jahrhundert. — Otto Beständig aus Striegau, geb. 1835, erweckte Teilnahme durch sein Oratorium „Der Tod Baldurs". Weitere Kompositionen sind das Oratorium „Victoria crucis", „Deutscher Hymnus", ein Quartett, Lieder und Klavierstücke. — Hermann Franke aus Neusalz a. O., geb. 1839, genoß den Unterricht von A. B. Marx, wurde Kantor in Crossen und amtet seit 1869 an der Hauptkirche in



Karl Johann Christian Stiehl (1826—1911).

Sorau. Franke ist oft als Komponist von Vokalwerken in die Öffentlichkeit getreten (u. a. mit einem Oratorium „Isaaks Opferung"). Er schrieb eine verdienstliche Arbeit „Der Vortrag des liturgischen Gesanges" (1891) u. a. m. — Karl Adolf Lorenz, 1837 in Köslin geboren, wurde von Dehn und Kiel herangebildet und erwarb sich auf der dortigen Universität den philosophischen Doktorgrad. Er war an verschiedenen Orten als Dirigent tätig und wurde 1866 Löwes Nachfolger als städtischer Musikdirektor in Stettin. An Kompositionen schuf er einige Oratorien („Winfried", „Otto der Große", „Krösus", „Die Jungfrau von Orleans", „Golgatha", „Das Licht"), die Opern „Harald und Theano", „Die Komödie der Irrungen", Kammermusikwerke und Orgelstücke etc. — Ein Schüler Ed. Marxens, Ferdinand Thieriot, geb. 1838, der später noch in München bei Rheinberger studierte, wirkte in Hamburg, Leipzig, Glogau, Graz und abermals in Hamburg. Er hat sich als Komponist ansprechender, aber sich nicht über einen achtbaren Durchschnitt erhebender Kammermusik, Chöre und Lieder bekannt gemacht. — Erwähnt möge hier auch noch der gleichfalls von Marxen ausgebildete Louis Bödecker zu Hamburg werden. Sein Leben fällt in die Zeit 1845—99. Er schrieb Lieder, Klaviermusik und einige Kammerstücke. Größere Arbeiten blieben Manuskript.

Zu der großen Schar der Künstler, denen zuweilen etwas gelingt, aus dem man auf Besseres und ganz Gutes hoffen möchte, die aber schließlich doch nicht über ein anständiges Mittelmaß hinaus gelangen, das sich in allezeit gefälligen und ansprechenden Ausdrucksformen bewegt, gehört Arnold Krug aus Hamburg (1849—1904). Am Leipziger Konservatorium durch Gurlitt, Reinecke, Kiel und E. Frank ausgebildet, wirkte er 5 Jahre am Sternschen Konservatorium in Berlin, reiste als Stipendiat der Meyerbeer-Stiftung in Italien und Frankreich und ließ sich in seiner Vaterstadt nieder, wo er 1904 starb. Um deren musikalisches Leben hat Krug sich durch seine emsige und einsichtige Pflege des a cappella-Gesanges hoch verdient gemacht. Um Krugs Kompositionen ist es heute schon recht stille geworden; in der Hausmusik begegnet man seinen Klavierstücken freilich noch manchmal. Er hinterließ eine Sinfonie, einen sinfonischen Prolog zu „Othello", Orchesterwerke, ein Violinkonzert, einige Kammermusikwerke, Chorwerke mit und ohne Orchester und Klavier („Sigurd"; „An die Hoffnung"; „Der Sohn der Rose"; „Der Künste Lobgesang"; „Fingal"; „Italienisches Liederspiel"; „Maienkönigin" etc.), Lieder und Klavierwerke. — Das Verdienst, die erste Anregung zu der heute fleißig geübten Disziplin des Musikdiktates gegeben zu haben („Musikalische Schreibübungen") gebührt Heinrich Götze aus Wartha in Schlesien. Er lebte von 1836—1906, in welchem Jahre er in Breslau, wo er Schüler von Joh. Th. Mosewius (1788—1858) und Baumgart gewesen war, starb. Auch am Leipziger Konservatorium hatte er studiert, war dann in Rußland, in Breslau und in anderen schlesischen Orten tätig gewesen und hatte sich 1896 in Breslau niedergelassen. Von seinen Kompositionen seien genannt: Serenaden und Skizzen für Streichorchester, ein Klaviertrio, Messe, Psalm und andere Chorgesänge,

Klavierwerke und Lieder. Götze war ein vorzüglicher Pädagoge und ist als Komponist älterer Richtung beachtenswert. Seine „Abhandlungen über Klavierspiel" (1879) verdienen noch heute, gelesen zu werden. — Von Paul Blumenthal, geb. 1843 in Steinau a. O., der in Frankfurt a. O. eine erfolgreiche Tätigkeit entfaltete, besitzen wir Orchesterwerke, eine Musik zu E. v. Wildenbruchs Trauerspiel „Die Karolinger", Messen, Chorwerke, Klavier- und Orgelstücke, Lieder. — Konstanz Berneker[1] aus Darkehmen in Ostpreußen, geb. 1844, wurde im Institut für Kirchenmusik und der Akademie in Berlin vorgebildet; er war zuerst in Berlin tätig und siedelte 1872 als Dirigent der Singakademie nach Königsberg über, wo er auch Domorganist wurde und sich als Kritiker betätigte. 1895 wurde er Lektor an der Universität. Berneker hat sich im Sinne der älteren Berliner Richtung als Vokalkomponist betätigt und Oratorien, Kantaten, Musiken zu antiken Tragödien geschaffen, wie deren auch von Heinr. Bellermann für den Gesangschor des Gymnasiums „Graues Kloster" in Berlin handschriftlich vorhanden sind; sie verraten den ausgezeichnet geschulten Tonsetzer. — Als gediegener Komponist von Orgelwerken (Choralvorspiele, Konzertstücke), Klaviersonaten u. a. machte sich Gustav Flügel aus Nienburg a. d. S. (1812 bis 1900) bekannt, dessen Wirksamkeit vorwiegend dem Stettiner Musikleben zugute kam. Sein Sohn, Ernst Paul Flügel, 1844 in Halle geboren, war Berliner Akademieschüler, wurde daneben aber auch von H. v. Bülow und Kiel unterrichtet. Er wurde nach vorübergehender Tätigkeit in Treptow, Greifswald und Prenzlau Kantor an der Bernhardinerkirche in Breslau, erhielt den Professor-Titel und machte sich als Kritiker und Komponist guter a cappella-Chöre einen geschätzten Namen. An Instrumentalwerken schrieb er Orgel- und Klaviermusik, ein Klaviertrio, Lieder u. a. m. — Wie alle diese Männer von der Hochflut der modernen Musikbewegung in ihrer Wirksamkeit auf kleine Kreise beschränkt blieben, gelangte auch Richard Metzdorff aus Danzig, wo er 1844 geboren wurde, nicht zu allgemeiner Anerkennung, trotzdem seine beiden Sinfonien in F dur und d moll, eine Lear-Ouvertüre, zwei Opern (Rosamunde, Hagbarth und Signe), Klavierstücke und Lieder eine ernstgerichtete Kunst erkennen lassen. Metzdorff wurde durch



Konstanz Berneker (1844—1906).

[1] Vergl. V. Landien, K. Berneker. 1909.

Flod. Geyer, Dehn und Kiel gebildet, war Kapellmeister an verschiedenen Theatern und setzte sich als Leiter einer Schule für höheres Klavierspiel in Hannover fest. — Albert Thierfelder aus Mülhausen i. Th., geb. 1846, studierte in Leipzig, wo er zum Dr. phil. promovierte. Er wurde nach kürzerer Tätigkeit in Elbing und Brandenburg Universitätsmusikdirektor in Rostock, wo er 1890 den Professor-Titel erhielt. Bekannt wurde seine Musik zu Baumbachs „Zlatarog"; ferner schrieb er die Opern: „Die Jungfrau vom Königssee"; „Der Trentajäger"; „Almansor"; „Florentina"; „Der Heiratsschein", die Chorwerke: „Edelweiß"; „Frau Holle"; „Kaiser Max und sein Jäger"; Klaviermusik, Lieder u. a. Wissenschaftlich ist Thierfelder mit einer Arbeit über die griechische Instrumentalnotierung (1897) vor die Öffentlichkeit getreten, auch bearbeitete er die Reste altgriechischer Tonkunst für Konzertzwecke. — Robert Schwalm (Bruder von Oskar Schwalm, geb. 1856 in Erfurt, dem jetzigen Leiter von Blüthners Filialpianoforte-Fabrik in Berlin, der sich in früheren Jahren gleichfalls als Komponist betätigte), geb. 1845 in Erfurt, in Leipzig gebildet, wirkte in Elbing und siedelte 1875 nach Königsberg über. Er schrieb eine Oper „Frauenlob", das Oratorium „Der Jüngling von Nain", Kammermusik, Klavierwerke, das bekannte „Flottenlied" u. a. m. — Wenig trat als Komponist in die Öffentlichkeit Joseph Sittard aus Aachen, geb. 1846, der sich in Hamburg als Schriftsteller einen Namen machte. An Kompositionen gab er nur Lieder und Chöre heraus. — Alban Förster aus Reichenbach im Voigtlande, geb. 1849, bildete sich in Dresden, war als Konzertmeister tätig und wurde Hofkapellmeister in Neustrelitz und Dessau. Er schrieb Opern („Das Flüstern", „Das Mädchen von Schilda", „'s Lorle"), Orchester-, Kammer-, Klaviermusik und Lieder.

Einige Namen aus Ostdeutschland sind hier zunächst noch nachzutragen. Söhne des ausgezeichneten Geigers Ignaz Peter Lüstner (1793 bis 1873) sind der Violoncellist Karl (1834—1906), der Violinist Otto (1839—89), Louis (geb. 1840), städtischer Kapellmeister in Wiesbaden bis 1905, der Violoncellist und Harfenist Richard Lüstner, geb. 1854, der in Breslau wirkt. — Ernst Heinrich Leopold Richter aus Thiergarten bei Ohlau (1805—76), war u. a. Schüler von Klein und Zelter in Berlin und am Breslauer Seminar seit 1827 tätig. Neben einer Oper „Contrebande", einer Sinfonie, Orgelwerken, Kinderliedern und Männerchören verdienen seine geistlichen Werke (Motetten, Psalmen u. a.) Erwähnung. — Als vorzüglicher Lehrer ist Konstantin Decker zu nennen. Er stammte aus Fürstenau i. Br., studierte bei Dehn in Berlin, ging dann nach St. Petersburg, später nach Königsberg und starb 1878 im Alter von 68 Jahren in Stolp i. P. In Königsberg wurde seine Oper „Isolde" aufgeführt. — Als Kirchenkomponist machte sich der Schlesier Moritz Brosig aus Fuchswinkel (1815—87) einen guten Namen. Sein Wirkungsfeld war Breslau, wo Brosig Domkapellmeister und Dozent an der Universität war. Wir besitzen von ihm Messen, Gradualien, Offertorien, auch Orgelwerke und theoretische Arbeiten. — Gleichfalls nach Breslau gehört Rudolf Thoma aus Lehsewitz (1829—1908). Auch er

schrieb achtbare Kirchenmusik, die Oratorien „Moses“ und „Johannes“, die Opern „Helgas Rosen“ und „Jone“. — Zu nennen ist sodann noch die Familie Schnabel: Joseph Ignaz (1767—1831) aus Naumburg am Queiß, ein hervorragender Lehrer und gediegener kirchlicher Tonsetzer, der daneben auch Militärmusikwerke schrieb, sein Bruder Michael (1775—1842), der Begründer einer Klavierfabrik in Breslau, die sein Sohn Karl Schnabel (s. o.) eine Zeitlang weiter leitete. — Georg Riemenschneider, 1848 in Stralsund geboren, ging aus Haupts und Kiels Schule hervor. Er war längere Zeit Theaterkapellmeister und ist jetzt in Breslau tätig. Orchesterwerke: „Julinacht“, „Nachtfahrt“, „Donna Diana“, „Totentanz“, „Festpräludien“. Oper „Mondeszauber“.

Mitteldeutschland.

Wie uns die zuletzt mitgeteilten Titel der Arbeiten Riemenschneiders den Einfluß der neudeutschen Richtung in der Tonkunst verraten, so führen uns andere Namen in eine entlegenere Vergangenheit zurück, in der die früheren Romantiker und die Berliner Klassizisten Führer waren. Setzen wir unsere Aufzählung der Komponisten des angegebenen Zeitraums fort, so wiederholt sich dies Bild unausgesetzt. Alte und neue Ideale liegen im Streite miteinander: jene sind nicht stark genug, obzusiegen und den Fortschritt aufzuhalten; diese erschließen sich der großen Mehrzahl nicht aus eigener, innerer Erkenntnis, werden vielmehr nur durch den Druck außergewöhnlich kraftvoller Persönlichkeiten aufgenötigt. Das erzeugt dann jenes Mittelgut, das wohl eine Zeitlang über seinen wahren Wert hinwegzutäuschen vermag, sich aber doch zuletzt als hohl und die Kunst nicht fördernd darstellt. Seit die lokalgeschichtliche Musikforschung einen erfreulichen Aufschwung genommen hat, ist die Zahl der Musiker um ein bedeutendes gestiegen. Ihre Namen haben aber vielfach für die allgemeine Musikgeschichte kaum Wert.



Fritz Spindler (1817–1905).
Aus der Musikbibliothek Peters, Leipzig.

Gleichwohl soll man die Kleinmeister nicht gering achten: sie haben in Treue geholfen, den Boden zur Aufnahme der Großen vorzubereiten.

Wenden wir uns zuerst nach Sachsen, so treten uns hier zunächst die Brüder Moritz Wilhelm (1802—96) und Karl Ludwig Drobisch (1803 bis 1854) entgegen. Der erstere, Mathematiker und Philosoph, hat wertvolle physikalische Arbeiten zur Musiktheorie geschrieben; der jüngere Bruder, Schüler von R. Wagners Lehrer Weinlig, wirkte in München und Augsburg und machte sich als Kirchenkomponist einen geachteten Namen durch seine Messen, Requiems usw. Wir haben auch von ihm die Oratorien: „Bonifacius", „Des Heilands letzte Stunden", „Moses auf Sinai"[1]. — Aus Nürnberg kam Karl August Miedke, geb. 1804, der vom Stuttgarter Opernsänger J. B. Krebs adoptiert wurde, und durch diesen eine ausgezeichnete Schulung erhielt, die später noch Mozarts Schüler J. X. v. Seyfried in Wien (1776—1841) vertiefte. Karl Aug. Krebs[2] ist 1880 in Dresden gestorben. Krebs, der wie für das Dresdner so auch für das Hamburger Musikleben (er war auch Kapellmeister der dortigen Oper) Ausgezeichnetes geleistet hat[3], schrieb geistliche Werke, Klavierstücke und die Opern „Silva" und „Agnes Bernauer". — Der schon im 2. Bande flüchtig genannte Julius Rietz, Bruder von Mendelssohns Freund Eduard Rietz (1802 bis 1832), war Violoncellist. Geboren 1812 in Berlin, wurde er von Mendelssohn wirksam gefördert. Der Meister zog ihn nach Düsseldorf in seine Nähe, ein Umstand, der Rietz' spätere Berufung nach Leipzig begünstigt haben dürfte. 1860 ersetzte er Reissiger in Dresden als Hofkapellmeister. Er starb, vielfach ausgezeichnet, 1877. Seine flüssigen und formgewandten und dabei ernstgerichteten Arbeiten sind heute wohl ganz verschwunden. Zu nennen sind Konzertouvertüren, die Opern: „Der Korsar", „G. Neumark und die Gambe", „Jery und Bätely", „Das Mädchen aus der Fremde"; viel aufgeführt wurde seine „Dithyrambe" (Schiller). Überall, so auch in Rietzens geistlicher Musik, seinen Konzerten, der Kammermusik, Männerchören usw. zeigt sich Mendelssohns Einfluß. Eine der Mehrzahl von uns Heutigen nahezu untergegangene Welt!



Edmund Kretschmer (1830—1908).

[1] Vergl. W. H. Riehl, Musikal. Charakterköpfe. 1853—61.
[2] Vergl. H. v. Brescius, Die Kgl. Sächs. musikal. Kapelle. Dresden o. J. (1898).
[3] Vergl. v. Brescius a. a. O.

Franz Götze (1814—88), ursprünglich Spohrs Schüler, ging vom Geigenspiel zum Gesange über und wurde nach längerer Bühnenlaufbahn Gesanglehrer in Leipzig, wo er starb. — Der Bremer August Hagen[1], geb. 1851, hatte eine ziemlich weitläufige Theaterlaufbahn hinter sich, als er 1883 als Hofkapellmeister nach Dresden berufen wurde. Von ihm besitzen wir u. a. die komische Oper „Zwei Komponisten". — K. Fr. Theodor Barthold (1815—82) in Dresden lebte 24 Jahre in Rußland; in Petersburg begründete er einen Oratorien-Verein St. Anna und wurde 1864 Hoforganist in Dresden. Wir besitzen von ihm Sinfonien und geistliche Werke. Er war Mitarbeiter M. Fürstenaus am Werke „Die Fabrikation musikalischer Instrumente . . . im Voigtlande". 1876. — Auch Fritz Spindler, der Komponist des unverwüstlichen „Husarenrittes", ist (so wunderlich ist das Leben gemischt) hier anzufügen. Er lebte 1817—1905 und war Schüler des Dessauer Oratorien-Komponisten Schneider. Seiner ernsten Tätigkeit als Schöpfer von Sinfonien und Kammermusik gedenkt heute kaum noch jemand. Spindlers „Salon"-Arbeiten aber werden voraussichtlich noch so lange leben, als gefühlvolle Jungfrauen-Herzen schlagen. — Volkmar Schurig (1822—99) schrieb anspruchslose geistliche und weltliche Chöre u. a. m. — Der Dessauer Wilhelm Rust, Sohn Friedr. Wilhelm Rusts (s. Bd. II), 1822—82, zuletzt Organist und dann Kantor an der Thomaskirche in Leipzig, als Komponist von kirchlichen Werken bekannt, machte sich einen bedeutenden Namen durch seine sorgfältige Herausgabe vieler Werke seines großen Amtsvorgängers J. Seb. Bach. (Ausgabe der Bach-Gesellschaft.) — Karl Wittig (1823 bis 1907) aus Jülich, Schüler u. a. von Reichel in Paris, war zuletzt in Dresden als Lehrer mit Erfolg tätig. Er schrieb u. a. eine „Geschichte des Violinspiels" (1900) und veröffentlichte eine „Violinschule" und „Die Kunst des Violinspiels". Seine Kompositionen blieben in der Mehrzahl Manuskript. — Eine bedeutsame künstlerische Erscheinung bietet Karl August



Friedrich Wilhelm Grützmacher (1832—1903).

[1] Vergl. v. Brescius a. a. O.

Fischer, 25. Juli 1828 zu Ebersdorf bei Chemnitz geboren. Er war als Organist an Dresdner Kirchen tätig und starb am 25. Dez. 1892. Fischer ist als einer der hervorragendsten Orgelspieler seiner Zeit zu nennen. Als Komponist ist er wohl von problematischen Zügen nicht ganz frei, aber er besaß Gedanken, Können und Gestaltungskraft, die sich mit Vorliebe an große Vorwürfe heranmachte. Seine Werke bestehen aus 4 Orgelsinfonien mit Orchester, drei Orgelkonzerten („Weihnachten", „Ostern" und „Pfingsten"), einer Festmesse, Orchestersuiten, Violin- und Orgelstücken und der Oper „Loreley" (Geibel). — Edmund Kretschmer aus Ostritz wurde 1830 geboren, förderte sich, nachdem er durch Julius Otto und Joh. Schneider in Dresden vorgebildet worden war, autodidaktisch weiter und schlug die Organisten-Laufbahn ein; auch leitete er Gesangvereine. Als Lehrer wurde er berühmt. Seine zum Teil preisgekrönten Werke sind fast schon verschollen, obgleich die großen Opern „Die Folkunger", „Heinrich der Löwe", weniger freilich die Spieloper „Der Flüchtling" und die romantische Oper „Schön Rohtraut" Anerkennung fanden. Als weitere Arbeiten sind zu nennen 4 Messen, die Chorwerke „Pilgerfahrt", „Festgesang", „Sieg im Gesang" u. a. m. Kretschmer war ein ernststrebender, aber nicht gerade tiefdenkender Musiker. — Einen viel gerühmten Namen machte sich Eduard Rappoldi, 1831 in Wien geboren. Er war Schüler von Jansa, J. Böhm und Sechter, wirkte im Hofopernorchester seiner Vaterstadt, ging als Konzertmeister nach Rotterdam, war dann Theaterkapellmeister an verschiedenen Orten, lehrte in Berlin an der Kgl. Hochschule und wirkte seit 1877 als erster Hofkonzertmeister in Dresden, wo er 1903 starb. Seine Kompositionen (Kammermusikwerke) wiegen nicht schwer, doch bleibt sein Name als der eines hervorragenden Geigers unvergessen. Seine Gattin, Laura, geb. Kahser, geboren 1853, ist eine treffliche Schülerin Fr. Liszts. Sie ist geschätzte Lehrerin des Dresdner Konservatoriums.



Karl Grammann (1842—97).

Friedrich Wilhelm Grützmacher aus Dessau (1832—1903) wirkte, durch David gefördert, in Leipzig, bis ihn Rietz als Cellisten nach Dresden berief. Durch Karl Drechsler und Fr. Schneider ausgebildet, entwickelte Grützmacher sich zu einem der ersten Künstler seines Instrumentes, für das er eine Reihe von Kompositionen (Konzerte usw.) schuf. Doch kennt man von ihm auch

Orchester-, Kammer- und Klaviermusik, Lieder u. a. m. — Joh. Christoph Lauterbach aus Kulmbach, geb. 1832, Schüler von Bériot und Fétis, war Konzertmeister in München bis 1861, wo er in der gleichen Eigenschaft nach Dresden übersiedelte und auch am Konservatorium als trefflicher Lehrer wirkte. Lauterbach hat ansprechende, aber inhaltlich wenig besagende, brillante Konzertstücke für die Geige verfaßt. — Karl Heinrich Döring, geb. 1834 zu Dresden, gehört dem Leipziger Kreise an und wirkt seit 1858 am Dresdner Konservatorium. Er schrieb zahlreiche brauchbare technische Studienwerke, Männerchöre und eine dem Andenken Chr. G. Schröters gewidmete Abhandlung: „Rückblicke auf die Geschichte der ‚Erfindung des Hammerklaviers“ (1898). — Als Verfasser vieler Etüden machte sich Friedr. Wilhelm Baumfelder aus Dresden, geb. 1836, bekannt. Man kennt von ihm auch eine Klaviersonate, Salonmusik u. a. m. — Hier ist auch zu nennen Heinrich Germer, 1837 zu Sommersdorf geboren, dessen Tätigkeit als Lehrer rühmend zu erwähnen ist. Er selbst schrieb Etüden u. a., verlegte sich aber seit einer Reihe von Jahren hauptsächlich auf die Herausgabe älterer Werke, deren Zahl sehr groß ist. Vielleicht schon zu groß. Über dieses kunstgeschäftliche Treiben unserer Zeit wird an einer anderen Stelle dieses Buches zu sprechen sein. Mag noch so viel pädagogischer Ernst bei Germer zu erkennen sein, so wird man durch ihn doch an ein bekanntes Wort vom papiernen Zeitalter erinnert. Er starb 1913. — Friedrich Oskar Wermann (1840—1906), u. a. Schüler von J. Otto, Merkel, Wick, wirkte als Seminarlehrer, Dirigent und Kantor. Er schrieb gediegene Messen, Motetten, Hymnen, Instrumentalwerke, Klavierstücke, Lieder, Ouvertüren und hatte eine moderne Anwandlung in der sinfonischen Dichtung „König Wittichis“. Gute, aber überflüssige Musik! — Karl Grammann[1], 1842 zu Lübeck geboren, wurde



Alfred Reisenauer (1863—1907).

[1] Vergl. Ferdinand Pfohl, K. Grammann. 1910.

in Leipzig ausgebildet und lebte 1871—85 in Wien, von da ab in Dresden, wo er 1897 starb. Grammann war ohne Zweifel sehr begabt; seine Schöpfungen verraten eine große Frische der Empfindung und nicht unbedeutende Kraft der Erfindung, auch großes Instrumentationsgeschick, sind aber in ihrer wenig straffen und aufrechten Haltung nicht geeignet, der Zeit zu trotzen. Opern: „Melusine“, „Thusnelda“, „Das Andreasfest“, „Ingrid“, „Irrlicht“, „Der neutrale Boden“. Zwei Sinfonien, Violinkonzert, Kammermusikwerke, Chorwerke. — Große Hoffnungen wurden mit Hugo Brückler[1] aus Dresden, der am 4. Oktober 1871 im Alter von 25 Jahren starb, zu Grabe getragen. Von Joh. Schneider und am Konservatorium seiner Vaterstadt ausgebildet, veröffentlichte er frisch quellende Lieder aus Scheffels „Trompeter von Säkkingen“. Nachgelassene sieben Gesänge gab A. Jensen, die Ballade „Der Vogt von Tenneberg“ R. Becker heraus. 1898 erschienen noch die Männerchöre „Nordmännersang“ und „Marsch der Bürgergarde“. — Theodor Müller-Reuter, geb. 1858 zu Dresden, Schüler von Wieck, Meinardus, Bargiel u. a., siedelte nach einem Aufenthalte als Lehrer in Straßburg in seine Vaterstadt über, wo er eine eifrige Tätigkeit entfaltete, bis er 1893 nach Krefeld berufen wurde. Werke: Männer-, Frauen-, gemischte Chöre (Ruth; Lied des Sturms etc.), Orchestersuite „Auf dem Lande“, Klavierstücke, die Opern: „Ondolina“, „Der tolle Graf“ u. a. m. Er schrieb auch geschichtliche und ästhetische Arbeiten.

Einen angesehenen Namen hinterließ der vortreffliche Pianist Alfred Reisenauer[2], der 1863 in Königsberg geboren und hauptsächlich durch L. Köhler und Frz. Liszt ausgebildet wurde, die sodann begonnene juristische Laufbahn aufgab und sich abermals dem Konzertspielerberufe zuwandte, in dem ihm zahlreiche Ehrungen zuteil wurden. Von 1900 ab wirkte Reisenauer 6 Jahre lang als Klavierlehrer am Leipziger Konservatorium. Er starb 1907 zu Liebau. Von seinen Werken liegen im Drucke nur Klavierstücke und Lieder vor. Vieles blieb Manuskript.

Felix Draeseke.

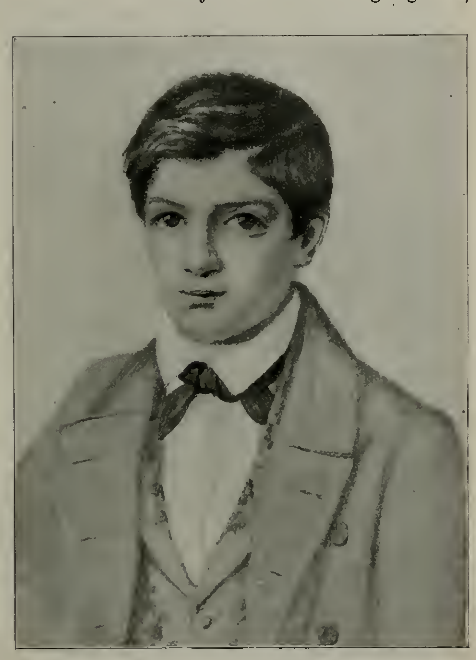
Eine der meistumstrittenen Erscheinungen der neueren Musikgeschichte ist Felix August Bernhard Draeseke[3]. Er wurde als Sohn eines Hofpredigers am 7. Oktober 1835 in Koburg geboren und auf dem Leipziger Konservatorium, insbesondere durch Rietz und Hauptmann für seinen Beruf vorgebildet. Die nächsten Jahre verbrachte er in Berlin und Dresden, von

[1] Vergl. Rob. Músiol, H. Brückler.

[2] Vergl. J. Schwerin, Erinnerungen an Alfred Reisenauer. 1909.

[3] Vergl. die Nekrologe in der „Neuen Musik-Zeitung“, „Die Musik“ etc. Ebenso eine Skizze Max Ungers in Hesses Musikerkalender (1914). Daß Draeseke die Widerstände, die er fand, auf seine Leipziger Zeit als Lokalberichterstatter zurückführte (vergl. Unger), ist wohl Selbsttäuschung.

wo aus er eine Verbindung mit Liszt in Weimar anstrebte und fand. Der Zögling der Leipziger Anstalt, der schon durch eine Weimarer Aufführung des „Lohengrin“ für Wagners Sache gewonnen war, erlag mit Tausenden dem berückenden Zauber des Mannes, der die stille Goethe-Stadt für eine Weile zu einem Mittelpunkte des europäischen Musiklebens machte. Was Draeseke in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ und in Brendels „Mitteilungen“ über den neuen, den kunstrevolutionären Geist jener Jahre niedergelegt hat, ist keines der geringsten Zeichen von Liszts unwiderstehlicher Persönlichkeit und seinem reichen Geiste. In die Frühzeit dieser Epoche fiel der Beginn seiner Freundschaft mit H. v. Bülow, dessen Kunstanschauung in gewisser Weise einem ähnlichen Wandel wie seine eigene unterliegen sollte. Draeseke kehrte der Heimat den Rücken und war bis 1874 in Lausanne tätig, lehrend, Eindrücke sammelnd, schaffend und viel über die Aufgabe der Tonkunst nachdenkend. Er wurde, Leipzig und Weimar vergleichend, vor die Frage gestellt, die in der Folge unendlich viele beschäftigt hat: ist die Form die primäre, der geistige Gehalt die sekundäre Erscheinung des künstlerischen Schaffens? Darf dieser als poetischer Vorwurf die Form nach seinem Verlaufe bestimmen und formen? Inwieweit Draeseke durch seinen Aufenthalt in der Schweiz und seine großen Reisen in Frankreich, Spanien und Italien zu seiner späteren Entfernung von den Neudeutschen bestimmt worden ist, läßt sich noch nicht feststellen. Zunächst blieb er — ein Intermezzo seiner Schweizer Jahre war Draesekes Aufenthalt 1868/9 in München, wo er unter Bülow an der Kgl. Musikschule lehrte — nach seiner Rückkehr in die Heimat dem Weimarischen Kreise noch verbunden. Von 1876 ab lebte er in Dresden, wo er 1874 nach Wüllners Abgang Kompositionslehrer am Konservatorium wurde. Seine Tätigkeit brachte ihm viele Anerkennung und äußere



Felix Draeseke im Alter von 20 Jahren.

Ehren, aber nicht das, wonach Draeseke verlangte: die volle Hingabe des Publikums an seine Kunst. Es liegt eine tiefe Tragik über dem Leben dieses den höchsten Zielen entgegenstrebenden Mannes. Man bewunderte ihn und fand ihn doch wenig verständlich; die Jungdeutschen sahen in ihm, der sich mehr und mehr von Liszt abwandte, einen plötzlich fromm gewordenen Reaktionär; den in der Leipziger Tradition Befangenen erschien er als ehemaliger Weimaraner verdächtig. Dazu kam ein schweres persönliches Geschick: mit Beethoven teilte Draeseke das Los, sein Gehör allmählich schwinden zu fühlen, ein Umstand, der manche Erscheinung seiner späteren Kompositionen, eine zu große Überladung und zu dicke Instrumentation vor allem, erklärt. Am 26. Februar 1913 hat Draeseke seine Augen für immer geschlossen.

Wird das, was er geschaffen, der Nachwelt unverloren sein? Es glänzte und gleißte nicht hinaus in die Lande, war ernst, gewichtig und groß, und so mag man nach des Dichters Worte an den Bestand seiner Werke glauben, wenngleich einige schwere Bedenken dieser Annahme im Wege stehen.

Daß Draeseke ein Rückschrittler war, ist eine törichte Behauptung. An ein völliges Preisgeben der Form hat er auch in seiner Sturm- und Drangzeit nicht gedacht, als die Neudeutschen in ihm einen markigen Rufer im Streite für ihr Ideal erblickten. Und als er von Liszt abrückte und statt sinfonischer Dichtungen viersätzige Sinfonien schrieb, da waren es die gleichen Jugendgenossen, die nicht erkennen konnten, daß hier das Alte mit dem Neuen einen Bund eingegangen war, daß zwar die alte Form den Werken zugrunde lag und daß sich da einer aussprach, der noch melodisches Fühlen besaß, daß aber das Ausschlaggebende der modernen Richtung, die besondere Rhythmik, Harmonik und Instrumentation, sich in Draesekes Musik hinübergerettet hatte. Gewiß, eines fehlt Draesekes Musik sicherlich im Verhältnisse zur modernen Kunst: die in dieser bis zum Haarspalterischen gehende Differenziertheit der Harmonik, das gewollt Psychologische, die Richtung auf die die Grenze des krankhaft Überladenen streifende nervöse Sensitivität. Sie ist massig, aber auch gesund und damit verbindet sich, wenn auch nicht durchaus, eine gewisse Langatmigkeit und auch eine nicht zu leugnende gelegentliche Starrheit und selbst Schwerfälligkeit des Ausdruckes.

Ausgangspunkte für Draesekes Schaffen sind J. Seb. Bach, an dem hauptsächlich er seine bewundernswerte Beherrschung des Kontrapunktes lernte; Beethoven, dessen weltabgewandter Mystizismus in Draesekes Schaffen ebenso widerklingt, wie der allen Erdenjammer bekämpfende Humor (der freilich Draesekes ganzes Wesen nicht so durchdringt wie das Beethovens) und die starre, von Derbheit nicht freie Festigkeit, die immer wieder das Recht der Persönlichkeit, ihrem Willen unbeschränkten Ausdruck zu geben, betont. Von der Romantik übernahm er u. a. einen Zug aufs Experimentelle, der allerdings nur selten bemerkbar ist: in seinen kleinen Klavierstücken „Ghaselen“ (op. 13) suchte er neue Formbegriffe für die Tonkunst zu erobern. Die Neudeutschen endlich und besonders Wagner, waren ihm Führer u. a. in der Oper. Sein „Herrat“ besonders zeigte ihn als einen

Meister, der Wagners Wollen (zum mindesten das aus der vortristanschen Zeit) innerlich ergriffen hatte. Eine ausführliche Darstellung von Draesekes Lebens- und Entwicklungsgang steht noch aus. Er hinterließ uns die Sinfonien in G, F und c moll, von denen die letzte „Sinfonia tragica“ (op. 40) Formgefühl mit einem ganz und gar persönlichen und zugleich modernem Gehalte verbindet und sich somit in der Richtung über Beethoven hinaus bewegt. Anderseits verrät gerade dieses breit angelegte Werk, das schwerer eingeht als Draesekes erste Sinfonien — die in F dur ist wohl sein frischestes Werk — das, wie es Riemann genannt hat, eckige und kantige Wesen in seiner Musik. Eine nachgelassene „Sinfonia comica“ zeigt Draeseke auf einem ihm nicht zugängigen Gebiete. Als weitere Orchesterwerke schuf er drei Ouvertüren (sinfonische Vorspiele) zu Calderons „Das Leben ein Traum“, zu Kleists „Penthesilea“ und eine Jubelouvertüre; eine schöne Orchesterserenade (op. 49). Die Konzerte für Violine, Klavier und Violoncello (Konzertstück) schließen sich würdig an, werden aber selten zu Gehör gebracht. Eine Suite für zwei Sologeigen für die Schwestern Reemy geschrieben, wurde in der letzten Zeit von diesen öfter zu Gehör gebracht. Auch seiner Kammermusik begegnet man nicht häufig, und doch verdiente z. B. das cis moll-Streichquartett wegen des Reichtumes edler Gedanken und kühner Harmonik wie wegen der prachtvollen thematischen Arbeit eingehendere Berücksichtigung der Quartettspieler. Daneben sind zu nennen zwei Streichquintette (eines für Stelzner-Instrumente), Klavier-, Klarinetten-, Violoncello-, Viola alta-Sonate. Der Verbreitung seiner (freilich oft auch schwärmerischen) Klaviermusik steht eine nicht selten bemerkbare Ausdrucksschwere im Wege, der sich anzupassen nicht immer Sache des



Felix Draeseke.

Dilettantismus und des Durchschnittes der Berufsmusiker ist: „Rückblicke“ op. 13; „Dämmerungsträume“ op. 14; „Was die Schwalbe sang“ op. 24; „Scheidende Sonne“ op. 44. Als Musterwerke im gebundenen Stile sind zu nennen: die Ghaselen, Fuge (op. 15), Kanons für zwei und vier Hände, op. 37 und 42. — Von den Opern wurde „Herrat“ schon genannt; die ältere, „Gudrun“, wurde 1884 zuerst aufgeführt. Die Opern („Bertrand de Born“; „Fischer und Kalif“; „Merlin“ blieben Manuskript) haben nur Lokalerfolge errungen; das mag sich daraus erklären, daß Draeseke nach Wagners Beispiel sich seine Texte selbst schuf. Aber Draeseke war wohl Dramatiker aber kein Theatraliker; er hatte gar keinen Sinn für das Bühnenwirksame. Daß aber „Herrat“ durch eine Bearbeitung für die Bühne zu gewinnen wäre, steht außer Frage. — Als Liedkomponist hat der Meister Bedeutendes geleistet: er stellt mit sicherer Hand die Grundstimmung fest, von der das einzelne Moment sich abhebt; er läßt die Gesangstimme überwiegen und überladet bei allem Reichtume der Begleitung, bei aller sorgsamen harmonischen und illustrierenden Untermalung doch das stützende Klavier niemals. („Bergidylle“, „Buch des Fromutes“, „Die drei Gesellen“; „Landschaftsbilder“ etc.)

An Vokalwerken (Männer- und Frauenchöre, Gradualien u. a. m., seien nur summarisch genannt) schrieb Draeseke u. a. diese: Requiem in h moll (op. 22), Adventslied (op. 30), Osterszene aus „Faust“ (op. 39), Columbus (op. 52), die herrliche fis moll-Messe und — das bedeutsamste seiner Werke — das in stillen Weihestunden, fernab vom hastenden Tage entstandene Mysterium „Christus“. „Den Muskulösesten der jungen Musiker“ hatte Bülow den Jugendfreund genannt; in seinem „Christus“ erscheint Draeseke als einer der tiefsinnigsten der jüngsten Vergangenheit. Jeder wird aus diesem Werke Gewinn ziehen, mag er zur Kirche stehen wie er will. Ein erhabener Ernst, tiefe und echte Gläubigkeit, heiliger Schauer lagert über diesem gewaltigen Werke, das in seinem Aufbaue, im Einzel- und Gesamtausdrucke Zeuge höchster künstlerischer Meisterschaft ist. Nichts von hohlem Blendwerk, kein falsches Pathos, kein bloß sinnfälliger Nervenreiz, wie ihn Liszts Kirchenmusik nicht selten kennzeichnet, tritt uns hier entgegen. Alles ist aus innerstem und abgeklärtem Empfinden geboren, ist losgelöst von der Sprache der Leidenschaft, frei von grübelndem Sinnen, ist Zeugnis einer im Ernste des Lebens gereiften reinen Lebens- und Kunstanschauung.

Auch als Theoretiker hat sich Draeseke einen Namen gemacht. Wir haben von ihm eine „Anweisung zum Modulieren“, „Die Beseitigung des Tritonus“, „Die Lehre von der Harmonie, in lustige Reimlein gebracht“, endlich das zweibändige Werk: „Der gebundene Stil. Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge“ (1902). Zur Frage der Entwicklung der modernen Musik hat Draeseke das Wort genommen mit den Aufsätzen: „Die Konfusion in der Musik“ und „Was sollen wir nun tun?“ Mag die Zeit über die darin entwickelten Gedanken hinwegschreiten (obwohl das Gegenteil wahrscheinlicher ist) — Draesekes Name als eines aufrechten Mannes und großen Künstlers wird unvergessen bleiben.

Von den in Hannover wirkenden Tonkünstlern, die in den Gang der musikgeschichtlichen Entwicklung eingriffen oder doch Hervorragendes in der reproduzierenden Kunst leisteten, von H. Marschner, Alb. Niemann, dem unvergleichlichen Sänger, der zugleich einer der genialsten Darsteller der deutschen Bühne war und wie in Hannover so später in Berlin die Wagner-Frage ihrer Entscheidung zuführte, von Jos. Joachim ist schon die Rede gewesen. Die Lokalgeschichte[1] bewahrt außerdem noch eine Reihe von Namen auf, deren Träger zwar aus dem Gedächtnisse der Allgemeinheit verschwunden sind, die aber zu ihrer Zeit doch redlich geholfen haben, das Erbe der Väter zu hüten und dem Neuen den Weg zu bereiten. Sie mögen hier noch nachträglich eine bescheidene Stelle finden.

Eine außergewöhnliche Kraft als Dirigent entwickelte der Bayer Wilhelm Sutor aus Edelstätten, der 1828 als 54-Jähriger in Linden bei Hannover starb. Er hatte bei Valesi (Joh. Evangelist Wallishauser, 1735 bis 1811) in München studiert, war am Hoftheater in Stuttgart tätig gewesen und als Hofkapellmeister nach Hannover gekommen. Von seinen Opern „Apollos Wettgesang", „Pauline", „Das Tagebuch" u. a. m. weiß man heute nichts mehr. — Hervorragendes für eine würdige Kunstpflege, die den Werken der Komponisten gerecht wurde und sie nicht mehr je nach „hochfürstlichen" Launen nur bruchstückweise darbot, leistete Chr. G. Karl Kiesewetter aus Augsburg (1777—1827). Er war 1814—22 in Hannover als Konzertmeister tätig. — Flüchtig sei auch noch Friedrich Wilhelm Serings hier gedacht. Er stammte aus Fürstenwalde i. d. N.-Lausitz, wo er 1822 geboren wurde. Seine Werke (Oratorium „Christi Einzug in Jerusalem", geistliche Musik, Männerchöre, theoretische Arbeiten ohne Eigenart) sind heute verschollen.

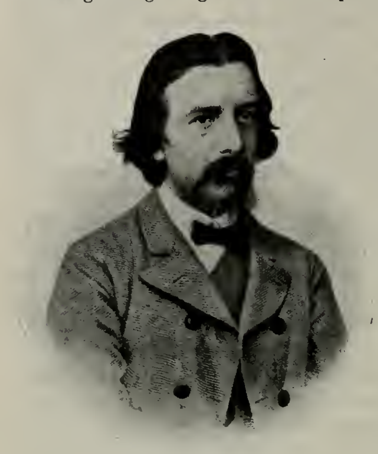
Mit dem Jahre 1866, das Hannover das Ende seiner staatlichen Selbständigkeit brachte, war auch die Kunstpflege stark unterbunden worden, der schon vorher nur in bedingter Weise das Beiwort einer fortschrittlichen gebührte.

Auch weiterhin müssen wir der Vollständigkeit wegen einige Namen aus dem übrigen Mitteldeutschland hier noch einfügen. August Mühling aus Raguhna (1786—1847), auf dem Leipziger Konservatorium durch J. A. Hiller (s. o. Bd. II) und August Eberhard Müller[2], einen würdigen Nachfolger Bachs und vortrefflichen Mozart-Spieler (1767—1817), erzogen, gelangte in Magdeburg zu hohem Ansehen. Er schrieb Oratorien, Sinfonien, Sonaten, Chorwerke u. a. m. und war als Improvisator auf der Orgel berühmt. Sein Sohn und Nachfolger Julius Mühling (1810—80) veröffentlichte gleichfalls eine Reihe achtenswerter Kompositionen. — Als Domorganist in Magdeburg

[1] Vergl. G. Fischer, Opern und Konzerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866. Hannover und Leipzig 1899. Zu Marschner s. auch Bd. II S. 223 Anm.

[2] Vergl. W. Nagels Aufsatz über ihn. („Die Musik" 1911.)

folgte dem älteren Mühling der ausgezeichnete Orgelspieler August Gottfried Ritter aus Erfurt (1811—85), der nacheinander in Erfurt, Merseburg und Magdeburg tätig war und hauptsächlich durch seine „Kunst des Orgelspiels“ und gute Orgelsonaten bekannt wurde (auch Kammer- und Chorwerke u. a. m.). Verdienstlich ist auch seine fleißige Arbeit „Zur Geschichte des Orgelspiels“ (1884). — Franz v. Holstein[1], 1826 in Braunschweig geboren, war in seiner Vaterstadt durch K. Richter so weit gefördert worden, daß er bereits als junger Offizier mit einer kleinen Oper „Zwei Nächte in Venedig“ auftreten konnte. Eine weitere Oper „Waverley“ fand M. Hauptmanns Teilnahme. Holstein quittierte den Dienst, studierte bei Hauptmann weiter, machte größere Studienreisen und siedelte nach Leipzig über, wo er bereits 1878 starb. In ihm verlor Deutschland einen überaus liebenswürdigen Künstler und ein Talent, das, hätte v. Holstein nicht unter Krankheiten viel zu leiden gehabt, sich wohl noch reicher hätte entfalten können. v. Holstein, der auch als Dichter und Zeichner Gutes leistete, hat Lieder, Chöre, einiges für Kammermusik usw., sodann die Opern „Der Heideschacht“, „Der Erbe von Morley“, „Die Hochländer“ hinterlassen, die ihn als einen feinsinnigen, romantisierenden Tonkünstler zeigen, dem melodische Erfindung, warmquellendes Fühlen und musikalische Darstellungskunst in nicht gewöhnlichem Maße eignen. Seine Musik hat in jedem Falle einen besonderen Ton, der freilich nicht so stark ist, daß an ein gelegentliches Wiederaufleben dieser Werke gedacht werden könnte.



Franz v. Holstein (1826—78).

Eines vom Strudel des Lebens verschlungenen Künstlers suchte sich der „Böhner-Verein“ in Gotha anzunehmen. Ohne Erfolg. Was Johann Ludwig Böhner aus Töttelstedt i. Th. (1787—1860) an Klaviersonaten, Konzerten usw. geschaffen hat, ist und bleibt wohl heute vergessen, trotzdem den Werken einige Bedeutung nicht abzusprechen ist. — Von Friedrich Kühmstedt aus Oldisleben i. Th. (1809—1858) hat sich eine Sammlung von Präludien und Fugen für Orgel (Gradus ad Parnassum) als Bach-Vorschule mit anderen seiner Orgelwerke Geltung bewahrt. Seinen Oratorien und sonstigen Kompositionen begegnet man nicht mehr. — R. Schumanns Jugendfreund

[1] Nachgelassene Gedichte, herausgegeben von H. Bulthaupt. 1880. (Vergl. die biogr. Einleitung.) — Vergl. ferner: Eine Glückliche. Hedwig von H. in ihren Briefen und Tagebüchern. 3. Aufl. 1907.

Ludwig Schunke, 1810 in Kassel geboren, wurde von seinem Vater, dem ausgezeichneten Hornvirtuosen Gottfried Schunke, von Kalkbrenner und Anton Reicha herangebildet. Nach seiner Niederlassung in Leipzig wurde er einer der Mitbegründer der „Neuen Zeitschrift für Musik". Die kernig frischen Schöpfungen des bereits 1834 Verstorbenen, eine Sonate, Variationen, Capricen u. a. m. sind der Gegenwart unbekannt. — Einen streng konservativen Standpunkt behauptete Wilhelm Valentin Volckmar[1] aus Hersfeld, wo er 1812 geboren wurde. Er wirkte seit 1835 am Seminare in Homberg, wurde Musikdirektor, Dr. phil. und Professor. Volckmar, der 1887 in Homberg bei Kassel starb, schrieb 20 Orgelsonaten, Konzerte, eine Sinfonie für die Orgel und kirchliche Gesangswerke. Als Theoretiker war er geschätzt. — Gustav Rebling (1821—1902) aus Barby war Schüler Fr. Schneiders und wirkte als Organist und Lehrer in Magdeburg. Er komponierte geistliche Werke, eine Violoncello-Sonate, Klavier- und Orgelstücke und Lieder. Sein Nachfolger wurde Fritz Kauffmann aus Berlin, geboren 1855, der in Berlin und Wien studiert hat. Er komponierte eine Sinfonie, Kammermusik (Quintett für Blasinstrumente u. a. m.), Konzerte für Violine, Cello und Klavier, eine Klaviersonate, Chöre, Lieder usw. — Der ausgezeichnete Harfenspieler Heinrich Friedr. Frankenberger aus Wümbach i. Th. (1824—85) war u. a. Schüler Hauptmanns und wirkte in Sondershausen. Seine Opern „Die Hochzeit zu Venedig", „Vineta", „Der Günstling" hatten zeitweise Erfolg. — Von Adolf Emil Büchner aus Osterfeld i. Th. (1826 bis 1908), der 1866 Hofkapellmeister in Meiningen wurde und später in Erfurt wirkte, sind die Opern „Lanzelot", „Dame Kobold", das Chorwerk „Wittekind", Ouvertüren, Sinfonien, Kammermusik, Klavierstücke u. a. m. bekannt geworden, um heute bereits wieder vergessen zu sein. — Prof. Dr. Karl Riedel, 1827 in Kronenberg bei Elberfeld geboren, war zuerst Seidenfärber, studierte aber dann unter Karl Wilhelm und später in



Karl Riedel (1827—88).

[1] Vergl. H. Gehrig, W. Volckmar. 1888.

Leipzig Musik. Eine eiserne Energie befähigte ihn, einen kleinen, 1854 gegründeten Gesangverein so zu fördern, daß er bereits nach 4 Jahren Bachs h moll-Messe aufführen konnte. Riedels Ansehen unter den deutschen Musikern war so groß, daß er nach Brendels Ableben Präsident des Allg. Deutschen Musikvereines wurde. Auch leitete er den Leipziger Wagner-Verein. Er starb 1888 in Leipzig. Sein Name lebt fort: um Schütz', Eccards, Praetorius', J. W. Francks Kompositionen hat er sich angenommen und altböhmische Hussiten- und Weihnachtslieder u. a. herausgegeben. Seine Ausgaben einer aus vier Passionen Schützens zusammengestellten „Passion" und der „Sieben Worte" haben vielfach das Verständnis für den größten Meister der Tonkunst im 17. Jahrhundert fördern helfen. — Von Karl Kleemann aus Rudolstadt, geboren 1842, der durch Müller-Rudolstadt ausgebildet wurde, in Italien zu Studienzwecken reiste, Musikdirektor in Dessau und (1889) Hofkapellmeister in Gera wurde, besitzen wir die Oper „Der Klosterschüler von Mildenfurt", Musik zu Grillparzers Drama „Der Traum ein Leben", die sinfonische Fantasie „Des Meeres und der Liebe Wellen", Sinfonien, Chorwerke, Lieder, Klavierstücke mäßig moderner Haltung.

Hier ist weiter zu nennen August Friedrich Martin Klughardt[1], geboren 1847 zu Köthen. Nach Beendigung seiner Gymnasialschulung wurde er Schüler von Adolf Maria Blaßmann (1823—91), einem begabten Gefolgsmanne Liszts, und von Adolf Reichel (1817—96) in Dresden und wirkte als Theaterkapellmeister an verschiedenen Orten. Neun Jahre lang war er Hofkapellmeister in Neustrelitz, von 1882 ab versah er das gleiche Amt in Dessau bis zu seinem Tode, 1902. Klughardts Werke verraten alle eine überaus geschickte Aufmachung; sie sind in formaler Beziehung vortrefflich; zeigen Sinn für gute Klangwirkung, haben charakteristische Prägung und sind auch nicht ganz frei von einem gewissen persönlichen Tone, der allerdings nicht stark entwickelt ist. Klughardts Musik steht zwischen der Mendelssohns und der der Neudeutschen. Von seinen Werken seien genannt die Opern „Mirjam", „Iwein", „Gudrun", „Die Hochzeit des Mönchs" („Astorre"), die wirksamen Oratorien „Die Grablegung Christi", „Die Zerstörung Jerusalems", „Judith", die Psalmen 51 und 100, die sehr hübschen Märchendichtungen für Frauenchor, Soli und Klavier,



August Friedrich Martin Klughardt (1847—1902).

[1] Vergl. L. Gerlach, Aug. Klughardt. 1902.

„Die Bremer Stadtmusikanten“, „Aschenputtel“, Schilflieder für Klavier, Oboe und Bratsche, Lieder, Kammermusikwerke, Konzerte, Ouvertüren, sechs Sinfonien und Orchestersuiten usw.

Hier ist ferner anzufügen der ausgezeichnete Chorleiter Prof. Ernst Rabich, geb. 1856 in Herda a. d. Werra, Seminarlehrer und Hoforganist in Gotha, dem wir gute Sammlungen von Vokalkompositionen für gemischten und Männerchor verdanken. Seit 1897 gibt Rabich die vortrefflich redigierten vielseitigen „Blätter für Haus- und Kirchenmusik“ heraus, denen sich eine Sammlung musikästhetischer und geschichtlicher Abhandlungen „Magazin“ (Langensalza) angliederte. — Endlich seien hier noch aufgeführt die Söhne des in Baltimore gestorbenen Christian Heinrich Goepfart (1835 bis 1890): Karl Eduard, 1859 in Weimar geboren, der die Opern „Wieland der Schmied“, „Der Müller von Sanssouci“, Chorwerke u. a. schrieb, und Otto Ernst Goepfart, geb. 1864 in Weimar, der als Stadtkantor in Weimar sich wesentlich auf die Vokalkomposition legte.



Ernst Rabich (geb. 1856).

Die Rheinlande.

Wir wenden uns den Rheinlanden zu und verzeichnen, zurückschauend, zuerst den Bayern Aloys Schmitt[1] aus Erlenbach (1788—1866), der von 1816 ab meist in Frankfurt a. M. lebte und sich als Komponist von auch heute noch gespielten vortrefflichen instruktiven Werken, aber auch durch Kammermusik, Oratorien usw. einen hoch geachteten Namen machte. Sein Bruder Jakob (1803—53) wirkte in Hamburg und schrieb Sonaten, Variationen, Salonmusik u. a. m. Georg Aloys Schmitt, der Sohn des zuerst Genannten (1827—1902), reiste als Klaviervirtuose, war in Schwerin Hofkapellmeister und siedelte dann nach Dresden über, wo er eine fruchtbare Tätigkeit im Mozart-Verein entfaltete. Schmitt ist der Gegenwart hauptsächlich bekannt geworden durch seine Ergänzung von Mozarts Messe in c moll. Von seinen Kompositionen seien Klavierstücke und Gesangswerke genannt.

[1] Vergl. H. Henkel, Leben und Wirken von Dr. Al. Schmitt. 1873.

Seine Opern und anderen größeren Sachen sind über einen kleinen Kreis nicht hinausgedrungen.

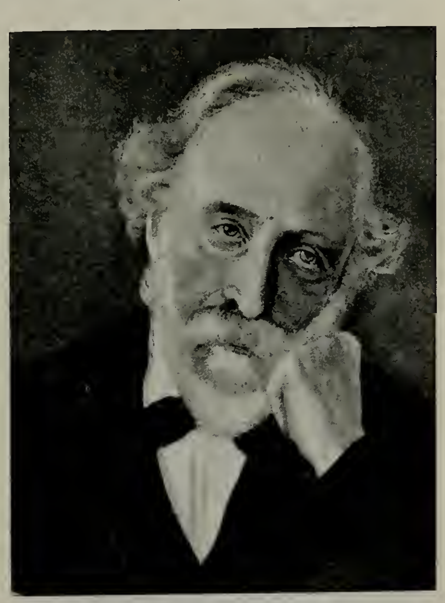
Weiter sind zu nennen die Vertreter der Familie Kufferath aus Mülheim a. d. Ruhr. Johann Hermann Kufferath (1797—1864) war Schüler Spohrs und wirkte in verdienstvoller Weise in Bielefeld und Utrecht. Er starb in Wiesbaden. Seine Kompositionen (Kantaten, Motetten u. a.) sind ganz vergessen. Sein Bruder Louis (1811—82), des Dessauers Schneider Schüler, zog nach den Niederlanden; er schrieb Kanons, eine Messe, Klavierwerke u. a. m. Der jüngste der Brüder war Hubert Ferdinand Kufferath (1818—96), der u. a. durch Mendelssohn und David in Leipzig ausgebildet wurde und in Köln und Brüssel tätig war. Von ihm kennt man eine Sinfonie, Kammermusik und Klaviersachen etc. Sein Sohn Maurice Kufferath, geb. 1852, wurde Violoncellist, ging dann zur Jurisprudenz über und widmete sich der politisch-journalistischen Tätigkeit, die er später mit der Leitung des in seinen Besitz übergegangenen „Guide musical" vertauschte. M. Kufferath hat eine Reihe von Schriften veröffentlicht, die sich u. a. mit Wagner und Strauß beschäftigen. Unter dem Pseudonym Maur. Reymont übertrug er auch Texte deutscher Werke ins Französische. — In Darmstadt[1] wirkte Ludwig Schindelmeißer aus Königsberg (1811—64); er wurde nach einer längeren Laufbahn als Kapellmeister 1853 Hofkapellmeister in der hessischen Residenz, wo sein Name heute noch nicht vergessen ist. Man kennt von seinen Werken (Opern, je einem Ballette und Oratorium, Ouvertüren, Konzerten, unter denen ein Quadrupel-Konzert für vier Klarinetten ist, Klavierwerke) in der Öffentlichkeit freilich nichts mehr. — In ihrer Vaterstadt wirkten und kamen zu hohem Ansehen die beiden Mangold: Wilhelm, der Vater (1796—1875), (Sohn von Georg Mangold, 1767—1835, Hofmusikdirektor in Darmstadt), der bei Rinck, Abt Vogler und Cherubini studierte und 1825 Hofkapellmeister wurde. Er hat sich um die Musikverhältnisse Darmstadts sehr verdient gemacht (Oper „Merope", Kammermusik, Klavierwerke, Stücke für Horn mit Begleitung usw.), und Karl Ludwig Amand Mangold, der Sohn (1813—89). Seit 1839 leitete er den „Musik-



Karl Ludwig Amand Mangold (1813—89).

[1] Vergl. Knispel, Das Darmstädter Hoftheater. Darmstadt o. J.

verein“ und wurde neun Jahre später Hofmusikdirektor. Nach seiner Pensionierung leitete er den Mozart-Verein, einen Männerchor. Für dessen und ähnlicher Vereine Zwecke schrieb Mangold seine weitverbreiteten Quartette, hübsch geformte und warm empfundene Stücke. Größere Gesangswerke sind „Die Hermannsschlacht“ u. a. Seine Oratorien („Abraham“, „Wittekind“, „Israel in der Wüste“) verdienen noch heute Beachtung, die Opern („Das Köhlermädchen“, „Tannhäuser“, „Gudrun“, „Dornröschen“) sind vergessen. Mangold schrieb auch „Konzertdramen“, Sinfonien, Kantaten und Kammermusik. — Der Darmstädter Louis Schlösser (1800—86), Schüler Rincks, der Wiener Seyfried, Mayseder und Salieri und der Pariser Le Sueur und Kreutzer, wurde Hofkonzertmeister und Hofkapellmeister in seiner Vaterstadt. Seine Opern: „Das Leben ein Traum“, „Die Braut des Herzogs“, „Die Jahreszeiten“, eine Faust-Musik, Sinfonien, Ouvertüren, Konzerte, Kammermusik, Klavierstücke, Lieder u. a. m. sind der Zeit zum Opfer gefallen. Sein Sohn Adolf, geb. 1830 in Darmstadt, entwickelte sich zu einem vortrefflichen Pianisten. Seit 1853 lebt Adolf Schlösser in London, wo er bis 1903 als hoch angesehener Lehrer an der Royal Academy wirkte. Von seinen Schöpfungen sind ein Klavierquartett und Trio sowie Klavierstücke und Lieder, auch mehrstimmige Gesänge durch den Druck bekannt geworden. — Jakob Rosenhain[1], 1813 in Mannheim geboren, wurde, in Frankfurt und Mannheim ausgebildet, ein hervorragender Klavierspieler. Er lebte in Frankfurt, Paris und Baden-Baden, wo er 1894 starb. Seine Opern („Der Besuch im Irrenhaus“, „Liswenna“, „Le démon de la nuit“, „Volage et jaloux“), Sinfonien, Kammermusik, Klavierkonzerte, Lieder und Klavierstücke, unter denen sich Wertvolles neben Seichtem findet, sind bis auf Kleinigkeiten verschwunden. — Gustav Schmidt aus Weimar (1816—82), wirkte nach einer längeren Laufbahn als Theaterkapellmeister in Darmstadt als Hofkapellmeister, wo er den Ruf eines vor-



Jakob Rosenhain (1813—94).

[1] Vergl. E. Kratt-Harveng, J. Rosenhain. 1891.

züglichen Dirigenten genoß. Als Komponist ist er nahezu vergessen; seine Oper „Prinz Eugen" wurde einst lebhaft begrüßt. Weitere Opern sind „Weibertreue", „La Reole", „Alibi". Von seinen Chorliedern wird das eine oder andere, das in glücklichster Weise den treuherzig-schlichten und ursprünglichen Ton des Volksliedes trifft („Heute scheid' ich"), sich erhalten. — Als Orgelspieler berühmt wurde der Ruhlaer Friedrich Lux[1], geb. 1820, Schüler von Schneider in Dessau, der erst dort, dann in Mainz (1851—77) als Kapellmeister am Stadttheater wirkte und auch einige Vereine leitete. Opern: „Käthchen von Heilbronn", „Der Schmidt von Ruhla", „Die Fürstin von Athen". Seine Lieder werden noch gelegentlich gesungen. — Friedrich Marpurg aus Paderborn (1825—84), ein Urenkel des berühmten Theoretikers Friedr. Wilhelm M., ein Schüler Mendelssohns und Hauptmanns, wirkte als Theaterkapellmeister in Königsberg, Mainz, Sondershausen und Darmstadt und siedelte 1875 nach Wiesbaden über. Er schrieb u. a. die Opern: „Musa, der letzte Maurenkönig", „Agnes von Hohenstaufen", „Lichtenstein".

Einen vielgerühmten Namen hinterließ Julius Stockhausen, der Sohn des Harfenvirtuosen Franz Stockhausen aus Köln (1792—1868), der 1822 in Paris die „Académie de chant" begründete und mit seiner Frau, der zu ihrer Zeit hochangesehenen Sängerin Margarete Schmuck, viel konzertierte. Julius Stockhausen, geb. am 22. Juli 1826 zu Paris, studierte dort und bei Manuel Garcia in London und ergriff die Laufbahn des Sängers, war aber auch als Dirigent in Hamburg tätig (1862—67). Nachdem er ein Jahr lang in Stuttgart als hoch gefeierter Kammersänger verbracht hatte, siedelte er als Direktor des Sternschen Gesangvereins nach Berlin über, von wo ihn seine Berufung als Leiter der Gesangsabteilung des Hochschen Konservatoriums nach Frankfurt a. M. rief. Unliebsame Streitigkeiten ließen ihn diese Stelle bereits im Jahre darauf niederlegen und Stockhausen begründete nunmehr eine eigene Gesangschule, die zu höchstem Ansehen gelangte. Er starb am 22. September 1906 in Frankfurt. Seiner großartigen Lehrkunst hat er in dem zweiteiligen Werke „Gesangschule" (1886/7) ein dauerndes Denkmal gesetzt.



Friedrich Lux (geb. 1820—95).

Hochverdient machte sich Franz Wüllner aus Münster i. W., geb. 1832, Schüler von C. Arnold,

[1] Vergl. Aug. Reißmann, Friedrich Lux. 1895.

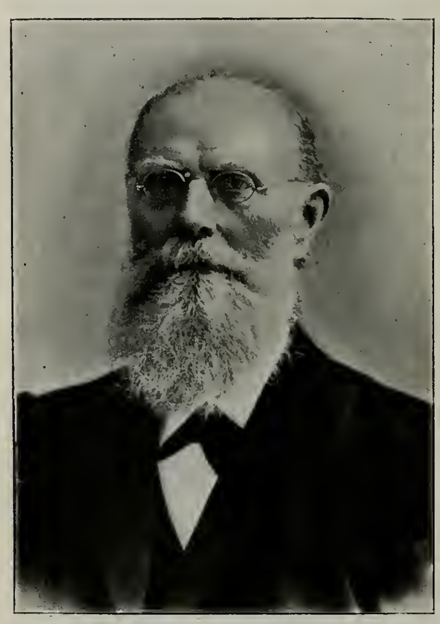
Anton Schindler, Beethovens Amanuensis (1796—1864), und Ferdinand Keßler (1793—1856) in Frankfurt a. M. Durch Dehn in Berlin empfing Wüllner wertvolle Anregungen, trat in Brüssel mit Fétis und Kufferath, in Hannover mit Johannes Brahms in Berührung und wurde in den Leipziger musikkonservativen Kreis gezogen. Wüllner, der sich als Konzertpianist einen Namen gemacht hatte, ließ sich 1854 in München nieder. Vier Jahre darauf finden wir ihn als städtischen Musikdirektor in Aachen; 1864 kehrte er in die bayerische Hauptstadt zurück, wo er nun die Hofkapelle und die Chorgesangklassen der nach R. Wagners Plänen umgestalteten Kgl. Musikschule mit großem Erfolge leitete. In dieser Zeit entstanden seine unübertrefflichen „Chorübungen". Als Hans von Bülow München verließ, ersetzte ihn Wüllner als musikalischer Leiter der Hofoper und der Akademiekonzerte. Als erster brachte er, zahllosen Widerständen zum Trotze, die erste Aufführung des „Rheingold" zustande, der rasch „Die Walküre" folgte. 1870 wurde Wüllner erster Hofkapellmeister und fünf Jahre darauf Professor. Neben ihm wirkte der vortreffliche Hermann Levi aus Gießen (1839—1900), Schüler von Vincenz Lachner und dem Leipziger Konservatorium, der spätere erste Dirigent des „Parsifal". Dr. h. c. Wüllner siedelte 1877 nach Dresden über, wo er Rietz in seinen Ämtern ersetzte. Auch in Dresden war Wüllner in vorbildlicher, kunsttreuester Weise tätig. Was ihm die plötzliche Ungnade der Generalintendanz zuzog, ist nicht bekannt geworden: Ernst von Schuch wurde plötzlich die Leitung der Hofoper allein zugewiesen. Man geht aber vielleicht nicht fehl, wenn man dies Vorgehen gegen Wüllner auf dessen in der Hauptsache doch konservative Kunstanschauung schiebt. Sie hatte ihn auch schon in München vor H. Levi zurücktreten lassen. Wüllner erhielt in der Folge die Aufforderung, das Aachener Musikfest (1882) und die Berliner Konzerte der Philharmoniker (1883/84) zu leiten. In dem gleichen Jahre wurde er als Nachfolger Hillers nach Köln berufen. Dem Konservatorium und



Julius Stockhausen (1826—1906).

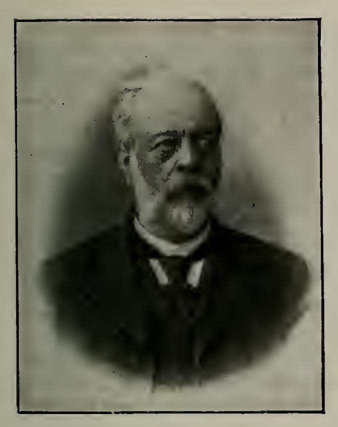
den Gürzenich-Konzerten widmete er nunmehr seine unermüdliche Arbeit bis zu seinem Tode, der am 7. September 1902 in Braunfels a. d. L. erfolgte.

Wüllner stand, wie Riemann mit Recht betont, auf dem Boden der klassischen Kunst-Überlieferung. Aber das nicht, weil er „in der vokalen Schulung das Heil der Musikbildung“ sah: die Tätigkeit als Chorbildner war ja nur ein Teil dessen, was er leistete, wenn auch ein hervorragender. Als Dirigent stand er gleichfalls auf dem Boden der Vergangenheit und wollte nichts von subjektivistischem Ausleben modernen Empfindens in der Wiedergabe der in ihren Maßen und Zielen verhältnismäßig leicht bestimmbaren klassischen Werke wissen. Seien wir doch ehrlich: ist ein solcher Standpunkt verwerflich? Mit nichten. Was heute von manchem modernen Dirigenten, dem der Klassizismus innerlich fremd geworden ist, wenn er ihn überhaupt je besaß, den Werken der Vergangenheit angetan wird, das ist genau das gleiche, was Gerh. Hauptmann als Regisseur an Schiller verübte, den er durch seine „beschneidende“ Tätigkeit wohl gar erst zum Dichter zu machen wähnte. In des Dichters Lande gehen, um ihn verstehen zu lernen: das hat Franz Wüllner mit größtem Erfolge getan. Wüllner hat auch in seiner späteren Wirksamkeit, als er die Niederrheinischen Musikfeste zum Beispiel leitete, niemals im Sinne einer einseitigen Pflege der Kunst der Vergangenheit gearbeitet.



Franz Wüllner (1832—1902).

Als Komponist freilich steht er fest auf dem Gebiete des Überlieferten, und so finden seine Vokalwerke (Messen, Motetten, Stabat mater, Miserere, die Kantate „Heinrich der Finkler“ u. a. m.) wohl heute nur noch eine gelegentliche Stätte. Seine übrigen Werke sind der Kammermusik, dem Liede und dem Klaviere gewidmet. Wüllner ist schließlich noch unter denen zu nennen, die Webers „Oberon“, zu dem er Rezitative schrieb, für die deutsche Bühne zu retten suchten.



K. Joseph Brambach (1833—1902).

K. Joseph Brambach ist gleichfalls unter den würdigsten Vertretern der Tonkunst am Rheine zu nennen. Er verbrachte fast sein ganzes Leben (1833 bis 1902) in seiner Vaterstadt Bonn. In Köln und zwar hauptsächlich durch F. von Hiller herangebildet, wuchs er in klassizistischen Anschauungen heran, und ihnen blieb er Zeit seines Lebens treu, sich den Einflüssen der Romantik allerdings nicht verschließend. So stellt man ihn wohl am besten neben Bruch, doch ist Brambachs Wesen als Musiker vielleicht etwas wuchtiger und auch ernster, hier und da wohl auch schwerfälliger. Neben weniger bedeutenden Kammermusikwerken, bei denen der Mangel originaler Gedanken besonders stört, sind die schönen und eindrucksicheren, dabei gut gearbeiteten Chorwerke: „Germanischer Siegesgesang", „Das Lied vom Rhein", „Cäsar am Rubikon" u. a., vor allem aber die größeren Chorwerke „Das Eleusische Fest", „Frühlingshymnus", „Morgensehnsucht", „Loreley" u. a. zu nennen, Werke, welche Schwung mit vornehmer Haltung vereinen und nicht untergehen sollten, da sie allesamt im guten Sinne dankbare Konzertstücke sind, die ohne Prätension auftreten und ihr Ausdrucksgebiet in edler Form und frischer Natürlichkeit der Tonsprache erschöpfen. — Eduard Mertke aus Riga (1833—95) wirkte einige Jahre im Elsaß, in der Schweiz und in Mannheim, bevor er sich (1869) in Köln niederließ. Seine Opern sind: „Lisa" und „Kyrill von Thessalonich". Eine Kantate „Des Liedes Verklärung" wurde gedruckt, Klavierstücke, Technische Studien, Sammlung russischer Volkslieder. Er redigierte eine Chopin-Ausgabe und anderes mehr, bewies aber nicht immer Stilgefühl. — Schüler des Leipziger Konservatoriums war der Rigaer Nikolai von Wilm, geb. 1834, der zuerst Kapellmeister am Theater seiner Vaterstadt und später auf Empfehlung Adolf von Henselts (s. o. Bd. II S. 262) Lehrer am Nikolai-Institute in Petersburg wurde. 1875 zog v. Wilm nach Dresden, drei Jahre darauf nach



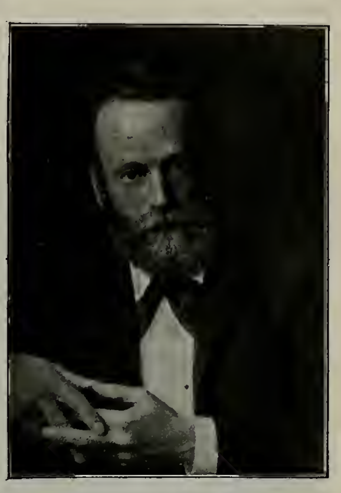
Nikolai v. Wilm (1834–1911).

Wiesbaden, wo er 1911 starb. Er hat viel komponiert, von dem heute nur noch wenig die Rede ist. So trifft man seine Kammermusik nur noch selten, obwohl viel Schönes und Gutes in ihr steckt (Quartett op. 4, Streichsextett u. a.), Suiten für Klavier und Violine. In der Hausmusik haben seine zwei- und vierhändigen Klavierstücke eine Stelle gefunden. Sie sind ungleich geraten; neben ernst Gerichtetem findet man auch bescheidene Mittelware. Eigenart haben v. Wilms Arbeiten nicht; sie lehnen sich an die Ausdruckskreise der Romantik, auch Rubinsteins u. a. an. — Als ausgezeichneter Pädagoge machte sich Anton Krause aus Geithain (1834—1907), der vornehmlich in Barmen wirkte, einen hochgeachteten Namen durch seine in der Hauptsache instruktiven Klavierwerke. — Bernhard Scholz, ein Sohn des goldnen Mainz, wo er 1835 geboren wurde, vertritt in seinem Schaffen durchaus die ältere Romantik und den Klassizismus, ohne indessen zu dem Ererbten aus eigenen Geisteskräften viel hinzugefügt zu haben. Scholz als Musiker ist humorlos und etwas grobschlächtig. In dieser letzteren Richtung erinnert er an eine freilich nur gelegentlich zum Vorschein kommende, dann aber immer humoristisch pointierte Seite Schumanns, von dessen Vielseitigkeit und Zartheit Scholz freilich weit entfernt ist. Scholz war Klavierschüler Ernst Pauers aus Wien (1826—1905), der nach vorübergehendem Aufenthalte in Mainz (Opern: „Don Diego“, „Die rote Maske“) sich in London niederließ, und Theorieschüler von Dehn, dessen wenig bedeutende Lehre vom Kontrapunkt Scholz später herausgab, eines der vielen Lehrbücher, nach denen man das Kontrapunktieren, das dem modernen Empfinden genügen soll, nicht erlernen kann. Nachdem Scholz einige Jahre in München als Theorielehrer an der Kgl. Musikschule gewirkt hatte, ging er als Hofkapellmeister nach Hannover, lebte später in Berlin und wurde 1871 nach Breslau als Leiter der Konzerte des Orchestervereins berufen. Zwölf Jahre später wurde er als Raffs Nachfolger an das Hochsche Konservatorium nach Frankfurt a. M. gewählt und leitete von 1884 ab auch den Rühlschen Gesangverein, die Gründung Fr. Wilh. Rühls aus Hanau (1817—74). Scholz ist einigemale als Schriftsteller hervorgetreten, mahnend und warnend vor dem Fortschritte der Kunst,



Bernhard Scholz (geb. 1835).

den er nicht anerkennen kann. Allein zum getreuen Eckart fehlt ihm doch die rechte Beglaubigung. Seine zahlreichen Werke umfassen das Gebiet der Sinfonie, Ouvertüre, Kammermusik (Streichquartette, Quintett), des Chorgesanges („Das Siegesfest“, „Das Lied von der Glocke“ u. a.), der Oper („Carlo Rosa“, „Zietensche Husaren“, „Morgiane“, „Golo“, „Der Trompeter von Säkkingen“, „Die vornehmen Wirte“, „Ingo“, „Anno 1757“, „Mirandolina“. Das zuletzt genannte Werk kam in Darmstadt am Hoftheater durch Willem de Haan zuerst zur Aufführung. Dieser wurde 1849 in Rotterdam geboren und von W. F. G. Nicolai (1829—96), Samuel de Lange (1840—1911) und Bargiel (s. o.) vorgebildet und erhielt seine letzte Schulung auf dem Leipziger Konservatorium, in dessen Geistesrichtung sich sein eigenes Schaffen lange Zeit hindurch bewegte. 1873 wurde de Haan Leiter des Cäcilienvereins in Bingen, 1876 kam er als Dirigent des Mozart-Vereins nach Darmstadt und wurde 1878 Hofkapellmeister. De Haan, vom Großherzog von Hessen mit dem Titel eines Geh. Hofrats und auch sonst vielfach ausgezeichnet, hat sich um das Musikleben Darmstadts vielfache Verdienste erworben. So hoch er die Ideale seiner Jugend hält, hat er sich doch gegen die Neuerer nicht zu törichter Wehr gesetzt und in dem von ihm geleiteten „Musikverein“ u. a. auch Arnold Mendelssohn die Wege gebahnt. Als Komponist ist ihm kaum dauernder Erfolg beschieden. Seine Opern: „Die Kaiserstochter“ und „Die Inkasöhne“ sind verschwunden. Wirkungsvoll sind seine großen Chorwerke „Der Königssohn“, „Das Grab im Busento“, „Harpa“. Sein großangelegtes „Das Märchen und das Leben“ erregte in Darmstadt und an anderen Orten lebhafte Teilnahme; es enthält eine Fülle guter, freilich eklektischer Musik, ist aber ungleich gearbeitet und stilistisch nicht ganz einheitlich gehalten.



Willem de Haan (geb. 1849).

Wilhelm Karl Mühldorfer, in Graz 1836 geboren, amtierte als zweiter Kapellmeister in Leipzig und siedelte 1881 nach Köln über, wo er die städtische Oper leitete. Seine Opern: „Kyffhäuser“, „Der Kommandant vom Königstein“, „Prinzessin Rebenblüte“, „Der Goldmacher von Straßburg“, „Jolanthe“ u. a. m., brachten es nur zu lokaler Anerkennung. — Wilhelm Hill[1] aus Fulda (1838—1902), Komponist des vielgesungenen Liedes „Es liegt eine Krone“, war Schüler von H. Henkel in Frankfurt. Seine Oper

[1] Vergl. K. Schmidt, W. Hill. Leipzig 1910.

„Alona“ wurde preisgekrönt. Er schrieb Lieder, Klavierstücke, einige Kammermusikwerke — Arbeiten, die, von Minderwertigem in seinem Schaffen abgesehen, Hill als einen „vornehmen und liebenswürdigen“ Komponisten zeigen.

Gustav Jensen, der jüngere Bruder Adolfs, gleich diesem aus Königsberg, war 1843 geboren, studierte Violine bei F. Laub und Joachim, Theorie bei Dehn und wurde 1872 Kontrapunkt-Lehrer am Kölner Konservatorium. Er schrieb hübsche Kammermusikwerke, Klavierstücke u. a. m. und machte sich auch durch die Herausgabe der „Klassischen Violinmusik“ (London, Augener) und die Vorbereitung der von O. Klauwell herausgegebenen Neu-Ausgabe von Cherubinis „Kontrapunkt“ verdient. Er starb 1895 in Köln. — Georg Wilhelm Rauchenecker aus München (1844—1906), Schüler von Th. Lachner, Baumgartner und Jos. Walter, war in Lyon, in Aix und Carpentras tätig, leitete 1869—71 das Konservatorium in Avignon, weilte dann in der Schweiz und wurde 1884 Dirigent der Philharmonie in Berlin, ging aber schon im folgenden Jahre nach Barmen, wo er eine Musikschule begründete. Seine Opern: „Don Quixote“, „Sanna“, „Die letzten Tage von Thule“, „Jago“, „Zlatarog“, Sinfonien, Streichquartette und sonstige Kammermusik, die preisgekrönte Kantate „Niklaus von der Flüe“, Chöre, Lieder u. a. m. sind gute Durchschnittsmusik, die aber ohne eigene Züge ist und sich über Konventionelles nicht erhebt.



Wilhelm Hill (1838—1902).

Zu dem rheinischen Kreise ist ferner zu zählen August Bungert, geb. 1846 in Mülheim a. d. R. Er erhielt den ersten Unterricht durch F. Kufferath, wurde Schüler des Kölner Konservatoriums und ging zum Zwecke weiterer Studien nach Paris, wo Georges A. Mathias Teilnahme für ihn gewann. Eine Zeitlang war Bungert in Kreuznach künstlerisch tätig; hier mag die erste Idee eines später ausgeführten Dramas „Hutten und Sickingen“ entstanden sein. Bungert lebte nach einem Zwischenaufenthalte in Karlsruhe von 1873 ab in Berlin, bei Kiel abermals eifrig studierend. Seit 1882 wohnte er in Pegli bei Genua; die künstlerische Verbindung mit Carmen Sylva, von der er viele Lieder komponierte, begann. Später kehrte Bungert

nach Berlin zurück, die Reichshauptstadt öfter mit dem Aufenthalte am Rhein vertauschend. Hier waren lange Zeit Bestrebungen herrschend, für seine „Homerische Welt“, eine große Opern-Tetralogie, ein eigenes Festspielhaus zu bauen. Eine künstlich geworbene Bungert-Partei sah sich sogar zur Herausgabe einer Zeitschrift „Der Bund“ veranlaßt. Aber die freilich nicht laut weitergegebene Parole „Bungert neben Wagner“ verhallte ungehört. Bungert ist, darüber können Zweifel nicht bestehen, durchaus keine geniale, schöpferische Kraft, ist vor allem kein Dramatiker. Seine ersten Lieder erweckten durch einen natürlich fließenden Ton Hoffnungen, die sich beim Erscheinen seiner Instrumentalstücke steigerten, unter denen die schönen Variationen und Fugen in b moll (op. 13) und ein Schumannschen Geist atmendes, geistreiches und warmblütiges Quartett in Es dur (op. 18) besonders bemerkenswert sind. Bald aber machte sich eine starke Manieriertheit der Tonsprache geltend, Bungert begann sich unausgesetzt zu wiederholen und ward von geheimnisvoll tuender Seichtigkeit nicht mehr frei. Unter seinen ersten kleinen Klavierstücken sind jedoch manche, die wieder gedruckt werden sollten und in einem Bungert-Album vereint weiterleben könnten. Hübsches enthält neben Üblem der Zyklus „Italienische Reisebilder“; wertvoll sind die „deutschen Reigen“ für vier Hände, Lieder op. 1 ff., Lieder einer Königin, Ouvertüre zu Tasso; sinfonische Dichtung „Auf der Wartburg“, Heroische Sinfonie, „Hohes Lied der Liebe“ (Chor mit Orchester). Mysterium „Warum? woher? wohin?“ Opern: „Die Studenten von Salamanka“; Tetralogie: „Homerische Welt“ (Dresden (1898—1903). Über dies Werk hat sich eine Zeitlang ein lebhafter Streit entsponnen, was in bezug auf die Güte des Werkes nachdenklich stimmen müßte, wären nicht die Ursachen klar: sie liegen in der übermäßig lauten, kritiklosen Bewunderung des ohne Frage groß gedachten, aber in seinen Ausdrucksmitteln dem Stoffe nicht gewachsenen Werkes. Endlich sei noch einer Musik zu Goethes „Faust“ gedacht, die Bungert zu der M. Grubeschen Neueinstudierung der erhabenen Dichtung (1903 Düsseldorf) schrieb.



August Bungert (geb. 1846).

Otto Adolf Klauwell, 1851 in Langensalza geboren, ging 1872 von der Mathematik zur Musik über, studierte unter Reinecke und Richter und

promovierte in Leipzig zum Dr. phil. Seit 1875 ist er als Lehrer am Kölner Konservatorium in hochgeachteter Stellung tätig. Klauwell hat Opern „Das Mädchen vom See“, „Die heimlichen Richter“), Ouvertüren, Kammermusik, Chöre, Klavierstücke und Lieder und auch einige größere und kleinere historische Arbeiten von Wert geschrieben („Die historische Entwicklung des Canons“ 1876 u. a. m., „Geschichte der Programm-Musik“).

Der Nachfolger von Scholz als Leiter des Frankfurter Hoch-Konservatoriums wurde 1908 Iwan Knorr, 1853 zu Meve in Westpreußen geboren. Schüler von Reinecke und Richter in Leipzig, war er in Rußland tätig, bis ihn 1883 ein Ruf nach Frankfurt traf. An Opern schrieb Knorr: „Dunja“, „Die Hochzeit“, „Durchs Fenster“, auch komponierte er Orchester- und Kammermusik, „Ukrainische Liebeslieder“ u. a. m. Für Reimanns „Berühmte Musiker“ verfaßte er eine Biographie Tschaikovskys. 1900.

Edmund Uhl aus Prag, geb. 1853, war Schüler am Leipziger Konservatorium und ließ sich 1878 in Wiesbaden als Lehrer und Schriftsteller nieder. Wir haben von ihm hübsche und gediegene Kammermusik, slawische Intermezzi für Orchester, ein Vorspiel zu G. Hauptmanns „Versunkener Glocke“, die Oper „Jadwiga“ u. a. m.



Iwan Knorr (geb 1853).

Der Landgraf Alexander Friedrich von Hessen, geb. 1863 in Kopenhagen, von Kindheit an blind, hat sich durch strenge Zucht zu einem achtunggebietenden Komponisten entwickelt. Corn. Rübner, P. Klengel, Urspruch und Bülow waren seine Lehrmeister in Frankfurt, später studierte der Landgraf noch bei Herzogenberg, Joachim, Bruch und Weingartner in Berlin, bei Draeseke in Dresden und Fauré in Paris. Seine Werke bestehen in einem Streichquartette, einem Trio, einer Messe für Chor und Orgel und kleineren Schöpfungen. — Einer der feinsten Köpfe unter den rheinischen Musikern war Anton Urspruch. Geboren am 17. Februar 1850 in Frankfurt a. M., wurde er Schüler von Ignaz Lachner und Martin Wallenstein (1843—96) und studierte später noch bei Raff und Liszt. Seine Tätigkeit als Lehrer

gehörte dem Hochschen, später dem Raffschen Konservatorium seiner Vaterstadt, das unter der Leitung von Maxim. Fleisch und Max Schwarz 1883 als ein Gegengewicht gegen die unter Scholz immer mehr ins reaktionäre Fahrwasser geratende Hochsche Anstalt gegründet worden war, eine Strömung. die neuerdings, auch durch die Berufung Arn. Mendelssohns, glücklich überwunden ist. Urspruch, der am 11. Januar 1907 starb, hat nicht viel komponiert, aber alles trägt den Stempel eines, wenn auch nicht in jedem Zuge originalen, so doch reichen Geistes, ist Zeuge höchsten kunsttechnischen Könnens, vollendet in der Form, blühend in seiner Harmonik, vielseitig im melodischen Ausdrucke, reizvoll und scharfsinnig zugleich in seiner Kontrapunktik. Urspruch war einer der ersten, die bewußten Sinnes und mit voller Absichtlichkeit von Wagners übermächtigem Einflusse abzurücken strebten. Seine Oper „Der Sturm“ (1888) wird heute nicht mehr gegeben, während die fein gearbeitete, lebensprühende Oper „Das Unmöglichste von Allem“, die 1897 in Karlsruhe ihre Uraufführung erlebte, leider nur noch hier und da aufgeführt wird. Daß Urspruch, wenn der Tiefstand unserer heutigen Theaterkultur einmal überwunden sein wird, eine fröhliche Auferstehung mit diesem prächtigen Werke feiern wird, erscheint zweifellos. Seinen instrumentalen Werken (vierhändige Klaviersonate, Klavierkonzert, Variationen und Fuge, reizvollen Walzern, Klavierquartett, Trio, Duo-Sonaten, Sinfonie) begegnet man bedauerlicherweise nur selten, was um so unbegreiflicher ist, als Charakter, Geist und Schönheit in ihnen einen innigen Bund geschlossen haben. Urspruchs Frauenchöre gehören zum Besten, was die Literatur aufzuweisen hat. Entwicklungsgeschichtlich wird man dem Meister eine Stelle neben Brahms anweisen, doch ist er in der Harmonik fortschrittlicher, im orchestralen Kolorit moderner. Urspruch hat sich viel mit dem gregorianischen Chorale beschäftigt, zu dem ihn, den Protestanten, innerste Neigung trieb. Seine Arbeiten darüber (er veröffentlichte 1901 eine Schrift „Der gregorianische Choral“) wurden durch den Tod unterbrochen. Urspruchs gewaltigstes Werk „Die heilige Cäcilia“ blieb Fragment. Die bisher unternommenen Versuche, die Instrumentation beenden zu lassen, sind gescheitert.



Anton Urspruch (1850—1907).

Der deutsche Süden.

Soweit die Geschichte der Musik, die sich im Süden abspielte, die großen Ereignisse betraf, ist sie in der Hauptsache dargestellt worden. Hier gilt es zunächst in der Aufzählung der deutschen Meister bis gegen den Schluß des 19. Jahrhunderts hin fortzufahren. Wenden wir uns auf unserem weiteren Gange südlich, so finden wir in Karlsruhe unter den älteren Meistern den Violinisten und Opernkomponisten Joseph Strauß aus Brünn (1793—1866), dessen Name trotz der großen Zahl seiner Werke heute kaum mehr bekannt ist. — Vinzenz Lachner aus Rain (1811—93) siedelte nach der Augsburger Gymnasialzeit und einem kurzen Aufenthalte in Posen nach Wien zu seinen Brüdern Franz und Ignaz (s. u.) über; dem zuletzt genannten folgte er 1831 als Organist, 1836 seinem Bruder Franz als Hofkapellmeister in Mannheim. Nach seiner Pensionierung lebte Lachner als Lehrer in Karlsruhe. Seine Arbeiten (Ouvertüren, Kammermusik, Lieder) sind bis auf einige Männerchöre heute bereits verschollen. — Als Dirigent des Philharmonischen Vereins zu nennen ist Kornelius Rübner, 1853 von deutschen Eltern in Kopenhagen geboren, den Gade und Reinecke zu einem bedeutenden Pianisten schulten. 1905 siedelte Rübner nach New York an die Columbia-Universität über. Er schrieb ein Tanzmärchen „Prinz Ador“, wenige Orchester- und Kammerwerke, Klavierstücke (auch Instruktives) und Lieder. — Eine Zeitlang war auch Artur Smolian aus Riga (1856—1912) in Karlsruhe tätig. Er wurde in München von Rheinberger, Wüllner und K. Bärmann ausgebildet, war in Berlin, Basel und Stettin Theaterkapellmeister, in Leipzig Chorleiter, Lehrer und Kritiker, lebte später in Wiesbaden, dann in Karlsruhe, wo er am Konservatorium unterrichtete und Musikreferent der Karlsruher Zeitung war. 1901 kehrte er nach Leipzig zurück und war in der Folgezeit hauptsächlich als Kritiker und Essayist usw. tätig („Musikführer“; „Opernführer“). Smolian ist ein guter Musikkenner und geschickter und gründlicher Schriftsteller. Als Komponist ist er nur gelegentlich an die Öffentlichkeit getreten. — Nach Heidelberg gehören: der Professor der Rechte Anton Friedrich Justus Thibaut aus Hameln (1774—1840), dessen vortreffliches Büchlein „Über Reinheit der Tonkunst“ (1825) eine große Bedeutung für die Wiedererweckung des Verständnisses für die ältere Musik erlangte. — Karl Vollweiler aus Offenbach (1813—48) zog sich nach bedeutender Lehrtätigkeit in St. Petersburg und Frankfurt a. M. nach Heidelberg zurück. Seine Werke kennt die Gegenwart kaum mehr den Titeln nach (Kammermusik, eine gediegene Klaviersonate, Etüden u. a. m.). — Ludwig Nohl aus Iserlohn (1831—85), von Haus aus Jurist, in der Musiktheorie Schüler Dehns, ließ sich in Heidelberg als Musiklehrer nieder, habilitierte sich für Musik an der Universität, wurde Professor in München, kehrte aber nach Heidelberg zurück. Seit 1875 lehrte er auch an der Technischen Hochschule in Karlsruhe. Nohls Arbeiten sind sehr ungleich, manche sind flüchtig geschrieben, gehen kaum

auf die Quellen zurück, andere gefallen sich in einseitiger Parteinahme für die neudeutsche Richtung. Am wertvollsten sind seine Beethoven- und Mozart-Biographien (1864—77 und 1880 erschienen). — In Baden-Baden, das in R. Pohl später einen der eifrigsten Vorkämpfer der neudeutschen Sache erhalten sollte (aus der älteren Generation sei flüchtig genannt Johann Peter Pixis, der 1874 als 76-Jähriger starb, der wie auch sein Bruder, der in Prag wirkende Friedrich Wilhelm Pixis [1786—1842], gediegene Kammermusikwerke schrieb), treffen wir zunächst Thomas Täglichsbeck (1799—1867) aus Ansbach, der, von Rovelli in München ausgebildet, reisender Violinvirtuose und später (1827—1848) Kapellmeister des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen wurde. Er lebte in den folgenden Jahren in Straßburg, Löwenberg i. Schl., Dresden und starb in Baden-Baden. Seine Werke (Sinfonien, Konzerte, Divertissements, Fantasien, Sonaten, Chöre, Lieder usw.) sind für die Gegenwart ohne Bedeutung. — Dem Kreise der Romantiker beizuzählen ist der schon oben genannte Adolf Jensen[1], eine wohl künstlerisch hochstehende Natur, der aber der Übergang aus der Romantik zu der vornehmlich durch Berlioz und Liszt geweckten Neuromantik und zu Wagner in manchem Zuge gefährlich geworden ist. Weniger vielseitig begabt als Schumann und auch kein selbständiger Geist wie dieser, schwankte er in seiner Stellungnahme zu beiden Richtungen nicht unbeträchtlich. Sein erstes Vorbild, Schumann, vermochte er trotz des musikalisch-poetisch Wertvollen, das seine ersten Werke bargen, nicht ganz zu erreichen. Jensens Klaviermusik fehlt eben doch der urpersönliche Ton, den die Schumanns niemals vermissen läßt, auch ist ihr Ausdrucksgebiet ein beschränktes, ihre geistige Sphäre eine weniger tiefe. Das hindert nicht, daß man an vielem, was er in der ersten Zeit geschaffen, seine Freude haben kann, und sicherlich verdienen viele seiner hübschen Miniaturen als fester Bestand der Hausmusik weiter zu leben, da sie gesunde, ungesuchte Musik enthalten. Ohne weiteres läßt sich das von den späteren Schöpfungen nicht sagen, die, im Banne der Neo-Romantik, Liszts sinnlicher Schwüle des Ausdruckes und Wagnerschen Klangzaubers stehend, sich oft aufdringlich schwelgend ergehen und ganz und gar des künstlerischen Bildens und Sich-Entwickelns vergessen. Und doch gibt es unter diesen Werken einige, die nicht anders wie genial zu nennen sind. Zu ihnen ist unbedingt das meiste aus dem großen, „Erotikon" bezeichneten Klavierzyklus zu zählen (op. 44), einem Werke, dem merkwürdigerweise die Gunst der Klavierspieler heute nicht mehr recht zuteil wird. Hier sind psychische Erregungszustände und auch Naturbilder in wirksamer künstlerischer Widerspiegelung dargestellt.

Als Ausgangspunkte seines Schaffens sind demnach die Romantiker zu bezeichnen und mit diesen teilt Jensen auch die Vorliebe für das Volkslied. Polyphones liegt ihm nicht, dessen ist sein Klaviersatz Zeuge, der sich im ganzen merklich von dem Schumanns und auch Kirchners abhebt. Daß Jensens

---

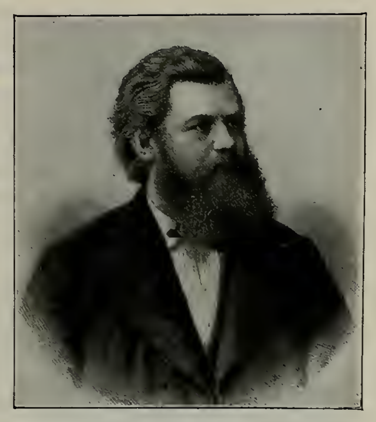
[1] Vergl. A. Niggli, A. Jensen (in Reimanns „Berühmte Musiker". 1900).

Lieder in der Gegenwart etwas in den Hintergrund getreten sind, ist zu bedauern. Wie Riemann mit vollem Rechte betont, ist er hier weit mehr als Rob. Franz ein Erbe Schumanns zu nennen. Sein ganzes, lyrisch-weiches, empfindsam-schwärmerisches Naturell stellt ihn neben die Romantiker, nicht neben den aus dem Geiste Bachs und Händels genährten Rob. Franz.

Einen sehr geachteten Namen erwarb sich Louise Adolpha Le Beau, 1850 in Rastatt geboren, Violinschülerin Mittermayrs, des bedeutenden Sängers Ant. Haizinger (1796—1869) und W. Kalliwodas (1827—93), der, in Leipzig ausgebildet, in Karlsruhe Hofkapellmeister war. A. Le Beau hat weiter noch den Unterricht von Rheinberger und Fr. Lachner in München genossen. Einige Jahre lebte sie in Berlin, dann in Wiesbaden, von wo sie nach Baden-Baden übersiedelte. Sie ist ein beachtenswertes Talent. Von ihren Werken seien genannt die Oper „Der verzauberte Kalif“, Orchester- und Kammerwerke, dramatische Kantaten („Ruth“, „Hadumoth“), Lieder, Klavierkonzerte und kleinere Arbeiten. — Zu dem in Baden-Baden wirkenden Künstlerkreise ist als eine seiner bedeutendsten Erscheinungen auch Richard Pohl (1826—96) aus Leipzig zu zählen, ein vielseitig gebildeter Mann, achtbarer Komponist und eifriger Verfechter der Kunst von Berlioz, Liszt und Wagner. Sein Studiengang führte ihn über die Naturwissenschaften und Philosophie zur Musik, die er in Graz, Dresden, Weimar und Baden-Baden lehrte. Von seinen zahlreichen Arbeiten seien genannt: „Akustische Briefe...“ (1853), „Richard Wagner“ (1883), „Franz Liszt“ (1883), „Hector Berlioz“ (1884), die Übersetzung von Berlioz' Schriften (1864). Seine Balladen und Lieder sollten nicht ganz vergessen werden. — Ernst Frank, 1847 in München geboren, gab das Universitätsstudium auf, um sich unter Führung des vortrefflichen Pianisten H. L. Stanisl. Mortier de Fontaine (1816—83) und Franz Lachners in München der Musik zu widmen. Er wurde Hoforganist und Korrepetitor an der Hofoper, wirkte dann in Würzburg und Wien und war 1872—77 Hofkapellmeister in Mannheim, wo er Hervorragendes leistete. Otto Devrient mag seine Berufung als Kapellmeister an die Frankfurter Oper (1877) veranlaßt haben. Hier war seines Bleibens nicht lange. Mit Devrient ging auch Frank, der einen Ruf nach Hannover annahm (1879). Zehn Jahre darauf ist Frank in geistiger Umnachtung in Oberdöbling bei


Richard Pohl (1826—96).

Wien gestorben. In ihm war etwas von dem altruistischen Zuge Liszts: mit unendlicher Treue nahm er sich der aufzuführenden Werke an und bahnte Unbekannten gerne die Wege. So wirkte er für H. Götz, dessen Oper „Der Widerspenstigen Zähmung" er 1874 zuerst aufführte, und dessen unvollendete, wertvolle Oper „Francesca da Rimini" er beendete und instrumentierte. An eigenen Opern schrieb Frank: „Adam de la Hale", „Hero", „Der Sturm". Daneben sind Chöre und Lieder zu nennen. Auch übersetzte Frank Mehreres ins Deutsche: Ch. V. Stanfords Oper „The veiled prophet of Khorassan", dessen „Savonarola" und Mackenzies Oper „Colomba".



Victor E. Neßler (1841—90).

Schließlich seien hier noch angeführt: Hugo Wehrle aus Donaueschingen (1847 geb.), ein Schüler von David in Leipzig und Alard in Paris, der 1868 neben Singer Konzertmeister in Stuttgart wurde und allerlei an besseren Salonstücken für sein Instrument schrieb. — Ferdinand Langer aus Leimen bei Heidelberg (1839—1905) bildete sich autodidaktisch und wurde Cellist und 2. Kapellmeister in Mannheim. Von seinen gefälligen Opern „Die gefährliche Nachbarschaft", „Dornröschen", „Aschenbrödel", „Murillo", „Der Pfeifer von Haardt" hat es keine trotz ihrer Erfolge zu dauerndem Leben gebracht. Von den älteren Musikern Straßburgs seien hier die folgenden genannt: Konrad Mathias Berg (1785—1852) aus Colmar i. E. hinterließ eine Reihe von Kammermusikwerken und schrieb „Ideen zu einer rationellen Lehrmethode der Musik . ." (in G. Webers „Cäcilia") und einen „Aperçu historique sur l'état de la musique à Strasbourg" (1840). — Victor E. Neßler (1841 bis 1890) aus Baldenheim bei Schlettstadt i. E. war Straßburger Theologiestudent und betrieb unter Th. Stern musikalische Studien, die in einer Oper „Fleurette" gipfelten. Ihr Erfolg machte ihn zum Berufsmusiker. Neßler siedelte nach Leipzig über, ergänzte seine Musikbildung und fand bald die Anerkennung und Teilnahme breiter Schichten. Kein Wunder: wenn je ein Musiker Anpassungsfähigkeit an den Geschmack der Halbgebildeten gehabt



Otto Scherzer (1821—86).



Sigmund Lebert (1822—84).

hat, so war er es. Neßler vertritt einen immer mehr aussterbenden Typus; seine Volkstümlichkeit ist niemals echt, sondern gemacht, sentimental oder banal, seine Rhythmik bar allen Reizes, schwerfällig und plump, seine melodische Erfindungskraft ohne eine Spur von Originalität. Aber Neßler kannte die Bühne, wie sein Publikum, und so glückte es ihm, eine Zeitlang Boden zu gewinnen, Scheinerfolge, die zum großen Teil auch durch die Stoffe seiner Opern zu erklären sind. Er schrieb u. a.: „Dornröschens Brautfahrt“, „Die Hochzeitsreise“, „Irmingard“, „Der Rattenfänger von Hameln“, „Der wilde Jäger“, „Der Trompeter von Säkkingen“, „Otto der Schütz“, „Die Rose von Straßburg“. Aus Kinkel-Wolf-Scheffel-Neßlers Welt einer süßlichen, verlogenen Romantik ist auch die Gegenwart noch nicht völlig herausgewachsen, und das „gefühlvolle“ Trompeterlied wird wohl noch recht lange leben. — —

Wir wenden uns zu den in Württemberg schaffenden Meistern. In Stuttgart, dessen Stellung in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts noch nicht im Zusammenhange behandelt worden ist, tritt uns zunächst ein schon früher erwähnter, heute noch nicht ganz vergessener „volkstümlicher“ Komponist entgegen. Friedrich Wilhelm Kücken aus Bleckede bei Lüneburg (1810—82), der Komponist des unsterblichen, zum Volksliede gewordenen „Ach, wie ist's möglich dann“, war vom Schloßorganisten Karl Lührß in Schwerin vorgebildet und hatte weitere Studien bei Heinrich Birnbach (1793—1879) in Berlin, Sechter in Wien und Halévy in Paris gemacht. 1851 wurde er als Hofkapellmeister nach Stuttgart neben Lindpaintner berufen, dem er dann als einziger Dirigent folgte. Aber schon nach 10 Jahren gab er dies Amt auf und zog sich nach Schwerin zurück. Von



Ludwig Stark (1831—84).

Kückens Opern „Die Flucht nach der Schweiz“ und „Der Prätendent“ ist heute ebensowenig mehr die Rede, wie von seinen Sonaten und anderen Werken. Kückens zahllose Lieder sind bezeichnend für den das Sentimentale mit dem Trivialen gerne vereinenden deutschen unliterarischen Geschmack. Sie stehen vielleicht noch eine Stufe tiefer als die Weisen des ungefähr gleichzeitigen Berliners Karl Friedrich Curschmann (1804—41), eines Schülers von Spohr und Hauptmann, sind aber entschieden besser als die Lieder von Franz Abt aus Eilenberg (1819—85), bei dem sich das Banale zu einem widerwärtig aufdringlichen Grade steigerte, der aber andererseits in manchem seiner Männerquartette wirklich Wertvolles, weil dichterisch Empfundenes schuf. Aller dieser Männer und anderer, die in gleicher Weise im großen und ganzen für das philiströse Mittelstands - Empfinden schufen, ist schon oben (Band II im Kapitel „Lied und Ballade“) gedacht worden. Auch an die Tätigkeit Konradin Kreutzers (s. o. Bd. II) in Stuttgart, wo er 1812 bis 1817 Hofkapellmeister war, sei hier noch kurz erinnert. Das kritische Gefühl der Zeit war noch so wenig geschärft, daß einfache Weisen, wie diese und andere Männer sie fanden, Weisen, die nur ganz selten einem gesunden volkstümlichen Empfinden entsproßten und von dem Geiste des neuen Lebens, der durch die Musik des beginnenden 19. Jahrhunderts brauste, auch nicht eine Spur aufnahmen: das kritische Gefühl war noch so wenig geschärft, daß derartige Lieder damals mit denen Franz Schuberts aut die gleiche Stufe gestellt wurden! Wir werden dieselben Verhältnisse wieder finden, wenn wir einen Blick auf die Verhältnisse in Österreich werfen werden.



Immanuel Gottlob Friedrich Faißt (1823—94).

Weiter ist zu nennen: Otto Scherzer aus Ansbach (1821—86), Schüler des berühmten Nürnbergers Wilhelm Bernhard Molique (s. o. Bd. II); er setzte als Violinist im Hoforchester seine Studien bei Faißt fort und wurde 1854 Professor des Orgelspiels an der Münchner Musikschule. 1860 ging er als Universitätsmusikdirektor nach Tübingen und siedelte nach seiner Pensionierung 1877 als Dr. phil. h. c. nach Stuttgart über. Seine Orgelwerke sind nicht gedruckt; erschienen sind die Lieder op. 1, 2, 3, 4, Choralfigurationen und Klavierstücke (im 4. Bande der Lebert-Starkschen Klavierschule). — Ernst Koch (1820—94) aus Stuttgart war als Gesanglehrer in Hannover

ansässig und wirkte später in der gleichen Eigenschaft am Stuttgarter Konservatorium. — Sigmund Levy, genannt Lebert, stammte aus Ludwigsburg, wo er 1822 geboren wurde, studierte in Prag bei Tomaschek, Dion. Weber, Proksch u. a., kam in München als Klavierlehrer zu Ansehen und begründete 1856/7 in Gemeinschaft mit Faißt u. a. das Stuttgarter Konservatorium. Der einstige Ruhm seiner großangelegten, mit L. Stark bei Cotta 1859 herausgegebenen „Großen Klavierschule", die M. Pauer 1904 in neuer Bearbeitung veröffentlichte, ist neuerdings mehr und mehr verblaßt. In diesem Werke, dessen Text in alle Kultursprachen übersetzt wurde, hat musikpädagogischer Übereifer ein wahres Monstrum breitspuriger Pedanterie geschaffen. Gleichfalls mit Stark verfaßte Lebert eine „Elementar-Singschule". An seiner im einzelnen stark anfechtbaren Ausgabe klassischer Klavierwerke beteiligten sich Faißt, v. Bülow, Ignaz Lachner und Franz Liszt. Sein Bruder Jakob Levy (1815—83) war Professor des Klavierspiels am Stuttgarter Konservatorium. — Ludwig Stark (1831—84) war Münchner und studierte Philosophie und bei den Brüdern Lachner Musik. Am Stuttgarter Konservatorium wirkte er als angesehener Gesang- und Theorielehrer. Von seiner Hand besitzen wir außer den oben genannten Arbeiten einige instruktive Gesangwerke, eine mit den Brüdern A. und C. Kißner angelegte Sammlung keltischer Volksweisen, Chöre, Lieder u. a. m. 1884 veröffentlichte er „Kunst und Welt".



Wilhelm Speidel (1826—99).

Immanuel Gottlob Friedrich Faißt aus Eßlingen (1823 bis 1894) war Autodidakt in der Musik. Das Theologie-Studium hatte er auf Rat Mendelssohns aufgegeben. Nach einer kurzen Laufbahn als Orgelspieler siedelte er nach Stuttgart über, wo er sich durch die Gründung des Vereins für klassische Kirchenmusik, des Schwäbischen Sängerbundes, vor allem aber durch seine Leitung (seit 1859) des unter seiner Mitarbeit ins Leben gerufenen Konservatoriums einen hochgeachteten Namen machte. Die Stuttgarter Anstalt wurde eine der bevorzugtesten Musik-Bildungsanstalten Deutschlands, ein Ruhm, den sie trotz aller Konkurrenz sich, wenn auch nicht in allen Disziplinen, in der Folge zu erhalten gewußt hat. Auch Faißt war, wie seine obengenannten Kunstgenossen, Tübinger Ehrendoktor.

Mit Stark verfaßte er eine „Elementar- und Chorgesangschule" und schrieb Männerchöre u. a. Wertvoll waren zu ihrer Zeit seine „Beiträge zur Geschichte der Klaviersonate" (in Dehns „Cäcilia" Bd. 25). Auf seiner Lehrmethode ruht seines Schülers Percy Goetschius, geb. 1853, „Material used in musical composition" (1882). — In Ulm wirkte Konrad Speidel (gest. 1880), der als vortrefflicher Lehrer und Chorleiter des „Liederkranz" bekannt wurde. Sein Sohn ist Wilhelm Speidel (1826—99), der, von seinem Vater, Ignaz Lachner, Wänner und Wilh. Kuhe ausgebildet, nach kurzer Wirksamkeit zu Thann i. E. nach München zog. Später wohnte und wirkte er in Ulm und ging 1857 nach Stuttgart, dem seine Haupttätigkeit zugute kam. Er war als Leiter des „Liederkranz" und Lehrer des Konservatoriums hoch angesehen. 1874 begründete er eine eigene Klavierschule, die jedoch nach Leberts Tode im Konservatorium aufging. Speidel hat Männerchöre mit und ohne Begleitung, Sonaten u. a. m. geschrieben, das zum großen Teile der Zeit bereits zum Opfer gefallen ist. — Max Seifriz aus Rottweil (1827—85), ein Schüler Täglichsbecks, wurde nach 13jähriger Laufbahn als Violinist 1854 Hofkapellmeister des Fürsten von Hohenzollern in Löwenberg und zog 1869 nach Stuttgart, wo er 2 Jahre darauf Hofmusikdirektor wurde. Er schrieb mit Singer eine Violinschule und komponierte eine Sinfonie, Musik zu Schillers „Jungfrau von Orleans", Männerchöre u. a. m. — Der schon genannte Ungar Edmund Singer, geboren 1830 in Totis, war Schüler von R. Kohne und dessen Lehrer Joseph Böhm. Er hatte als Geiger schon eine ehrenvolle Laufbahn hinter sich, als er Konzertmeister in Weimar und, 1856, in Stuttgart wurde, wo er später auch Professor am Konservatorium wurde. Singer, einer der hervorragendsten Geiger in Deutschland, starb 1912. — Johann Joseph Abert (1832 geb.) aus Kochowitz in Böhmen, wurde am Prager Konservatorium ausgebildet und machte in Stuttgart den nicht ganz alltäglichen Sprung vom Kontrabassisten zum Hofkapellmeister als Nachfolger Karl Anton Florian Eckerts aus Potsdam (1827—79), der nach seiner auffallenden Entlassung (1867) zunächst in Baden-Baden lebte und später Hofkapellmeister in Berlin wurde. Abert war ein vortrefflicher Orchester-

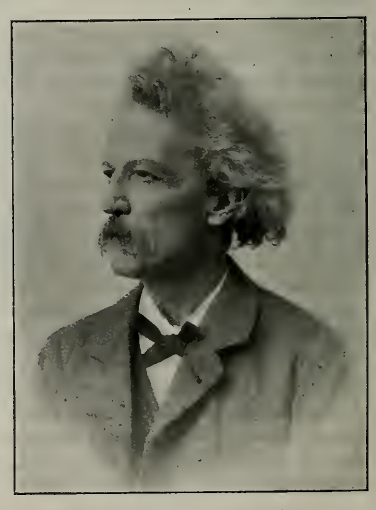


Max Seifriz (1827–85).



Edmund Singer (1830—1912).

leiter; seine Opern „Anne von Landskron“, „König Enzio“, „Astorga“, „Ekkehard“, „Die Almohaden“, ferner 2 Sinfonien, Ouvertüren, Quartette, Lieder u. a. verraten gediegene Schulung und künstlerischen Ernst, freilich nicht so viel an glücklicher und ursprünglicher Erfindung, daß die Werke auf dauernde Beachtung Anspruch erheben könnten. — Hier ist ferner zu nennen als glänzender Pianist und insbesonders als vornehmer Kammermusikspieler Dionys Pruckner aus München (1834—96), der u. a. durch Liszt seine Schulung empfangen hatte. Er lebte in Wien, bis er (1859) nach Stuttgart übersiedelte, wo er zum Hofpianisten ernannt wurde. — Zu den Stuttgarter Tonkünstlern ist sodann zu zählen Samuel de Lange, geb. 1840 in Rotterdam, wo sein als Komponist wertvoller Orgelmusik bekannter Vater Organist an St. Lorenz war. Er studierte bei diesem und J. Verhulst, dann bei Winterberger in Wien und bei Damcke und K. Mikuli, Schüler Chopins, in Lemberg. Nachdem er längere Zeit in Galizien gewesen, kehrte de Lange in seine Vaterstadt zurück, wurde Organist, konzertierte, war an der Basler Musikschule angestellt und siedelte nach Paris, dann nach Köln ans Konservatorium als Lehrer über, wo er auch Leiter des weit berühmten Männergesangvereines wurde. 1885 bis 1893 finden wir ihn im Haag als Leiter u. a. des Oratorienvereins. 1893 folgte er einem Rufe nach Stuttgart, wo er 7 Jahre später Direktor des Konservatoriums wurde. Er leitete die Anstalt bis 1908. Von seinen Kompositionen seien erwähnt: das Oratorium „Moses“; Kantaten und andere Chorwerke; 3 Sinfonien; Serenade für kleines Orchester;



Samuel de Lange (1840—1911).

Kammermusik; Orgelsonaten von Wert u. a. m. De Lange bearbeitete Georg Muffats Apparatus musico-organisticus für den praktischen Gebrauch. De Lange starb 1911. — Gottfried Linder aus Ehingen, geb. 1842, war seit 1868 am Stuttgarter Konservatorium, dem er seine Ausbildung verdankte, Lehrer. Er schrieb heute ganz verschollene Opern: „Dornröschen", „Konradin von Schwaben", einiges an Orchester- und Kammermusik, Lieder u. a. m. — Wilhelm Fritze[1] aus Bremen (1842—81), Schüler des Leipziger Konservatoriums und v. Bülows und K. F. Weitzmanns (1808—80) in Berlin, war in Schlesien tätig, studierte dann aber nochmals bei Fr. Kiel und ließ sich 1879 in Stuttgart nieder, wo ihm nur noch kurze Zeit zu wirken vergönnt war. Wir haben von ihm die Oratorien „Fingal" und „David", eine Sinfonie „Die Jahreszeiten", je ein Violin- und Klavierkonzert, eine Musik zu Goethes „Faust"; veröffentlicht wurde eine Klaviersonate (op. 2), Klavierstücke, Chorwerke, Lieder u. a. m. — Hier sei auch angereiht der Oberschwabe Joseph Krug aus Waldsee, geb. 1858, der in Stuttgart studierte und den „Neuen Singverein" leitete, dann an Theatern im Norden, Osten und Süden wirkte und 1901 nach Magdeburg übersiedelte, wo er eine vielseitige Tätigkeit entfaltete. Er schrieb die Opern: „Der Prokurator von St. Juan", „Astorre", „Der Rotmantel", größere Chorwerke wie „Harald", „König Rother", „Der Geiger zu Gmünd", eine Sinfonie, Ouvertüren u. a. m. — Weiter seien hier noch angeführt: Ernst Friedrich Kauffmann (1803—56) aus Ludwigsburg wirkte in Heilbronn als Gymnasiallehrer und machte sich durch einfache und schöne Lieder bekannt. Sein Sohn Emil Kauffmann (1836—1909), Universitätsmusikdirektor und Professor in Tübingen, komponierte einiges an Chören, Liedern und Instrumentalstücken und schrieb eine Biographie von J. H. Knecht (1892). Mit dem Rechtsanwalte Hugo Faißt, Oskar Grohe, Paul Müller u. a. m. gehörte Kauffmann zu dem Kreise, der in der Verbreitung der Kenntnis Hugo Wolfs eine Ehrenpflicht gegenüber dem großen Künstler sah. — Ernste Kunstarbeit leisteten auch Karl Reinhold Köstlin und Heinrich Ad. Köstlin. Jener, geboren 1819 zu Urach, gestorben 1894 in Tübingen, ist als Ver-



Johann Joseph Abert (geb. 1832).

[1] Vergl. R. Musiol, W. Fritze 1883.

fasser einer „Ästhetik“ (1863—69) und als Mitarbeiter F. Th. Vischers an dessen „Ästhetik“ rühmend zu erwähnen. H. A. Köstlin (1846—1907) war Theologe und hat sich auch als solcher einen bedeutenden Namen gemacht. Früh in der Musik gebildet, empfing er durch seine Mutter, geb. Josephine Lang (1815—80), eine Schülerin Mendelssohns, der ihre kompositorischen Fähigkeiten sehr schätzte, tiefe Anregungen in der Musik, deren Geschichte er im wesentlichen vom Standpunkte des Kulturhistorikers und feinfühlenden Ästheten verfolgte. Aus seinen in Tübingen gehaltenen Vorlesungen entstand seine viel benutzte „Musikgeschichte im Umriß“ (6. Aufl. 1910). Eine höchst verdienstliche Tat war Köstlins Begründung des Evangelischen Kirchengesangvereins für Württemberg. Weitere wertvolle Arbeiten Köstlins sind: „Fr. Silcher und Weber“ (1877), „Die Musik als christliche Volksmacht“. „Die Tonkunst. Einführung in die Ästhetik der Musik“ (1879), „Jos. Lang-Köstlin“ (1881) u. a. m. — Es kann nicht die Aufgabe eines Buches sein, wie es das vorliegende ist, die allmähliche Umwandlung des musikalischen Lebens der einzelnen Städte aus Hütern des Schatzes der Vergangenheit zu Förderern der Gegenwartskunst zu schildern. Hier handelt es sich zunächst nur um die Eingliederung der einzelnen Namen. Man ersieht aber aus deren Aufzählung, daß das Stuttgart des 19. Jahrhunderts im wesentlichen eine Stadt war, die in ihrer Musikpflege am Vergangenen festhielt, mochten auch die bedeutendsten künstlerischen Faktoren, Hoftheater und Hofmusik, unterstützt durch gelegentlich konzertierende Künstler, dem Fortschritte huldigen oder doch nicht abgeneigt sein. Auf jeden Fall vollzogen sich die großen Ereignisse des Kunstlebens außerhalb Stuttgarts.



Heinrich Adolf Köstlin (1846—1907).

Auch eine wissenschaftlich erschöpfende Musikgeschichte Bayerns im 19. Jahrhundert steht noch aus. Sie erscheint nicht allein mit Rücksicht auf Wagners Verbindung mit München und die Bayreuther Jahre als eine Notwendigkeit. Denn München ist durch eine ganze Reihe modern gerichteter Tonkünstler, die zum Teile schon wieder vom Schauplatze abgetreten sind,

eine Zentralstätte der neuen Musikkultur geworden, die sich als solche schon in dem Zeitabschnitte heranbildete, der uns hier beschäftigt. Die Einwirkung der einzelnen Künstler-Erscheinungen auf ihre Umgebung und auf das gesamte Musikleben läßt sich nur durch eingehende Lokalgeschichts-Forschung feststellen.

Wir fahren in unserer Aufzählung der ausschlaggebenden Namen fort und erwähnen hier zunächst nochmals den schon oben angeführten K. L. Drobisch in Augsburg. — Ebendaselbst starb 1893 im Alter von 69 Jahren der aus Ansbach stammende Hans Michel Schletterer, der u. a. bei Spohr, David und Richter studierte, als Seminarlehrer tätig war, dann Universitätsmusikdirektor in Heidelberg (1854—58) wurde und in dem zuletzt genannten Jahre als Kapellmeister an die protestantische Kirche und als Gesanglehrer an das v. Stettensche Institut nach Augsburg kam. Hier begründete er den Oratorienverein und eine Musikschule. Schletterer als Komponist von Opern, Kantaten, Psalmen, Männerchören u. a. m. ist gänzlich vergessen. Verdienstlich ist seine Ausgabe einer „Musica sacra" (2. A. 1908, von F. W. Trautner besorgt). Als nichts weniger denn zuverlässiger Schriftsteller, der eine Reihe vorgesetzter Aufgaben mitten in der Arbeit wieder aufgab, um sich zu anderem zu wenden, in eigentümlicher Weise vorhandene Werke benutzte und, wo er zu den Quellen griff, diese nicht eben selten recht skrupellos und ohne eine Spur philologischer Genauigkeit verwertete, wird sein Name hin und wieder noch genannt. Trotz seiner die Wissenschaft durchaus nicht fördernden Tätigkeit wurde Schletterer Ehrendoktor der Tübinger Universität und Mitarbeiter der Allgemeinen Deutschen Biographie. — — —


Karl Proske (1794—1861).

So herrlich sich die Musik in der klassischen und romantischen Zeit entwickelt hatte: daß die katholische Kirche in denen ihrer Vertreter, die auf dem Boden der großen künstlerischen Vergangenheit standen, die Beugung der objektiv festgesetzten Formen unter den Eigenwillen der Komponisten mit wachsendem Mißvergnügen verfolgte, das begreift sich leicht. Der Bewegung auf die Wiederherstellung der katholischen Kirchenmusik wurde der kunstsinnige König Ludwig I. ein Beschützer. Ihr Führer wurde zunächst Kaspar Ett[1] aus Erefing in Oberbayern (1788—1847), der Meisterwerke

[1] Vergl. Haberl im Kirchenmusikal. Jahrbuch 1891. Ferner: Bierling, K. Ett. 1906.

des 16. und 17. Jahrhunderts der Vergessenheit entriß und sie in München, wo er seit 1816 Hoforganist an der St. Michaelskirche war, zu vollendeter Wiedergabe brachte. München erwarb sich durch Etts künstlerisches Wirken den Beinamen des deutschen Rom. Ett folgte in seinen eigenen Werken ganz dem Vorbilde der alten Meister (Festmesse in A dur, Requiem in c moll, Requiem in Es dur, Cantica sacra). — Gehen die Anfänge der Richtung, dem alten Ideale der kirchlichen Kunst wieder seine gebührende Stelle im Gottesdienste zu verschaffen, auf München zurück, so erfolgte die eigentliche schöpferische Arbeit von Regensburg aus. In München erwuchsen der Bewegung Helfer wie Aiblinger (s. u.), in der Donaustadt war es vor allem Karl Proske, der sie auf das machtvollste förderte. Ihm zur Seite trat Johann Georg Mettenleiter aus St. Ulrich bei Ulm (1812—58), der verdienstvolle Chorregent und Organist an der Stiftskirche in Regensburg. Von seinen Werken für die Kirche wurde nur weniges gedruckt. Sein Bruder Dominicus, dem wir eine Biographie des Tonkünstlers danken (1866), lebte von 1822—68. Er hat sich um die Musikgeschichte von Regensburg (1866) und der Oberpfalz (1867) u. a. m. verdient gemacht und auch eine Biographie Karl Proskes geschrieben (2. A. 1895). Ein dritter Mettenleiter, Bernhard (1822 bis 1901), stammte aus Marktheidenfeld und wurde Regens Chori und Komponist kirchlicher Werke in Kempten. — Der vorhin genannte Karl Proske[1] stammte aus Gröbnig i. Schl. und wurde 1794 geboren. Nach einem reichen Leben (er hat die Befreiungskriege gegen Napoleon I. als Arzt mitgemacht, später Theologie studiert, ist Priester und [1830] Kanonikus bei U. L. Frauen zu Regensburg geworden), während dessen er in Deutschland und Italien hervorragende Schätze der Musik aus dem 16./17. Jahrhundert sammelte, Werke Palestrinas u. a. Meister, vor allem aber das große Sammelwerk „Musica divina“ und die andere großartige Auswahl klassischer Kompositionen „Selectus novus missarum“ herausgab, ist Proske, einer der verdienstvollsten Förderer der Musikforschung, in Regensburg 1861 gestorben. Die Kämpfe um den Stil der katholischen Kirchenmusik, die zu Proskes Lebenszeit ausgefochten wurden, ohne doch recht beendet zu werden, können an dieser Stelle



Franz Xaver Witt (1834—88).

[1] Vergl. D. Mettenleiter, K. Proske (2. A. 1895). K. Weinmann, K. Proske. 1909.

nicht berührt werden[1]. — Hervorragende Verdienste um die Wiederbelebung der alten Kirchenkunst erwarb sich auch Joseph Schrems (1815—72) aus Warmensteinach i. d. Oberpfalz, 1839 Domkapellmeister in Regensburg. — Weiter sind zu nennen die beiden Joseph Renner, Vater und Sohn. Renner sen. stammte aus Schmalzhausen. Sein Leben fällt zwischen 1832 und 95. Seine verdienstlichste Tat ist die Begründung des Regensburger Madrigal-Quartettes, für das er alte Werke herausgab. Sein Sohn ist 1868 in Regensburg geboren. Er wurde, ein Schüler Joseph Rheinbergers, Domorganist und Orgellehrer an der Kirchenmusikschule. Von ihm haben wir ein Singspiel „Joseph Haydn", Requiems, Messen, Motetten, Orgelwerke, Männerchöre u. a. m. In seiner Schrift: „Moderne Kirchen musik und Choral" zeigt er sich als entschiedener Gegner der Cäcilianer, deren Bestrebungen in Deutschland in dem von Franz Xaver Witt in Bamberg 1868 begründeten „Cäcilienverein" zur Pflege der a cappella-Kirchenmusik ihren Mittelpunkt fanden. Witts großes Verdienst ist es, die Reform der katholischen Kirchenmusik besonders auf dem Lande durchgesetzt zu haben. Witt[2] aus Walderbach i. B. (1834—88) hat selbst mancherlei an guter und eigenartiger geistlicher Musik komponiert und sich als Schriftsteller einen geachteten Namen gemacht: „Der Zustand der katholischen Kirchenmusik" (1865), „Über das Dirigieren der katholischen Kirchenmusik" u. a. m. — Endlich muß noch in diesem Zusammenhange der Name Franz Xaver Haberls erwähnt werden, der sich um die Erforschung der älteren Kirchenmusik hohe und dauernde Verdienste erwarb. Er wurde 1840 in Oberellenbach i. Niederbayern geboren, war Domkapellmeister in Passau, dann Organist an S. Maria dell' anima in Rom und zuletzt Domkapellmeister in Regensburg, wo er 1910 starb. Haberl


Franz Xaver Haberl (1840—1910).

[1] Vergl. R. Schlecht, Gesch. d. Kirchenmusik. 1871. J. Bergmeier, Führer durch d. cäcilian. Kirchenmusik. 1891. J. Habert, Der deutsche Cäcilien-Verein. 1877. P. Krutschek. Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche. 1891. Chr. Krabbel, Prinzipien der Kirchenmusik. 1893. A. Schnerich, Die Frage d. Reform der kathol. Kirchenmusik. Wien 1891. — K. Weinmann, Gesch. der Kirchenmusik. 1913.

[2] Vergl. A. Walter, Fr. Witt. Regensburg 1906. — K. Weinmann, Gesch. der Kirchenmusik. 2. A. 1913. S. 189 ff.

wurde vielfach ausgezeichnet; die Universität Würzburg ernannte ihn zum Doctor h. c. Den seine Aufgabe nicht voll lösenden „Cäcilienkalender" schuf er zum „Kirchenmusikalischen Jahrbuch" um, in dem er selbst viele seiner bedeutenden Forschungsresultate niederlegte. Weitere Arbeiten Haberls findet man in der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft", den „Monatsheften" (Eitner) usw. Haberl war ferner an der großen Palestrina-Ausgabe (Breitkopf & Härtel) in hervorragender Weise beteiligt, ebenso an der des Orlandus Lassus. Seine Ausgaben der liturgischen Gesangbücher, die unter päpstlicher Approbation erschienen, haben ein eigentümliches Schicksal gehabt. Ihre Grundlage hat sich durch neuere Forschungen als eine unbrauchbare erwiesen, und so haben sie ihren praktischen Wert verloren. — Mit Haberl gleichaltrig ist der „Palestrina des 20. Jahrhunderts", Michael Haller aus Neusaat i. d. Pfalz, ein Schüler von Schrems. Er wurde 1867 Nachfolger Joh. Georg Wesselacks (1828—66), eines Mitarbeiters Proskes und gediegenen Kirchenkomponisten, als Kapellmeister der alten Kapelle. Haller, ein ausgezeichneter Kontrapunktiker und glänzender Beherrscher des polyphonen Vokalstiles, ergänzte verlorene Teile Palestrinascher Werke und schrieb selbst treffliche Messen, Motetten, Psalmen, auch Streichquartette u. a. m. Schriftstellerisch hat er sich gleichfalls mit Erfolg an Haberls Jahrbuch beteiligt. — Von A. Bergmann erschienen in München und Regensburg Messen und Requiems, auch Klavierwerke (Aibl, München). Sehr verdienstvoll war seine heute freilich schon wieder vergessene Ausgabe von 6 Sonaten (Trios) des begabten Adolf Bergt aus Altenburg, der 1862 in Chemnitz durch Selbstmord endete. — Zu erwähnen ist hier sodann noch Adolf Kaim, der Messen, Te Deum, Lateinische Vesperhymnen u. a. herausgab. Viel gesungen wurde seine Messe „Jesu Redemptor", die 1871 in 4. Auflage erschien.

Auf andere Meister der katholischen Kirchenmusik werden wir im 4. Bande dieses Buches zu sprechen kommen.

Von Würzburger Komponisten sind noch einige ältere hier nachzutragen. Friedrich Witt (1771—1837) war von 1802 ab bis zu seinem Tode (fürstlicher, großherzoglicher und zuletzt städtischer) Kapellmeister in Würzburg. Seine Werke (9 Sinfonien, Septett, Quintett u. a., die Opern „Palma" und „Das Fischerweib") sind ganz vergessen. — Die Gründung der Würzburger Musikschule geht auf die erfolgreiche Tätigkeit Joseph Frölichs (1780—1862) zurück, der einen Gesang- und Instrumentalverein an der Universität begründete, aus welchem das Akademische Musikinstitut erwuchs. Durch Frölichs Wirken als Privatdozent und Professor wurden dieser Anstalt immer mehr Besucher zugeführt, und 1820 verband sich ihr eine Singschule. Frölich leitete das Institut bis 1858. Er schrieb die Oper „Scipio", Sinfonien, Sonaten, Chorwerke u. a. — Angehörige des Lehrkörpers der Würzburger Musikschule sind gelegentlich schon erwähnt worden. Hier sei noch genannt der Sachse Robert Stark aus Klingenthal (1847 geb.), einer der besten deutschen Klarinettisten, der seit 1881 in Würzburg lehrt und sich durch zahlreiche Werke für sein Instrument einen geachteten Namen

gemacht hat (Kammermusik, Konzerte, Solostücke, eine gute Schule u. a. m.). Ein älterer Würzburger, Valentin Eduard Becker (1814—90) machte sich hauptsächlich als Männerchorkomponist bekannt. Auch schrieb er Opern und u. a. ein preisgekröntes Quintett. — Hermann Ritter aus Wismar (geb. 1849), Lehrer an der Musikschule, machte durch seine Erfindung der Viola alta Aufsehen. Als Schriftsteller war er wenig bedeutend. —

In Gmunden wirkte Joh. Evangelista Habert aus Oberplan in Böhmen (1833—96) als Organist und Chorregent. Er schrieb eine Reihe schätzbarer theoretischer und instruktiver Arbeiten und viele Kompositionen. (Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel.) Seine Richtung war der der Cäcilianer entgegengesetzt. Haberts Kompositionen werden in der Hauptsache nicht eben hoch gewertet. — Aus Nürnberg sind zu nennen: Johannes Zahn (1817 bis 1895), geboren zu Espenbach in Franken, der Verfasser des grundlegenden Werkes „Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder“, einiger Choralbücher und vieler Sammelwerke. Hermann Hutter aus Kaufbeuren, geboren 1848, war zuerst Offizier und bildete sich im wesentlichen selbst in der Musik aus. Seine Arbeiten bestehen aus Chören mit und ohne Begleitung u. a. m. — Von Eduard Ringler besitzen wir u. a. eine hübsche Volksoper: „Eppelein von Geilingen“.



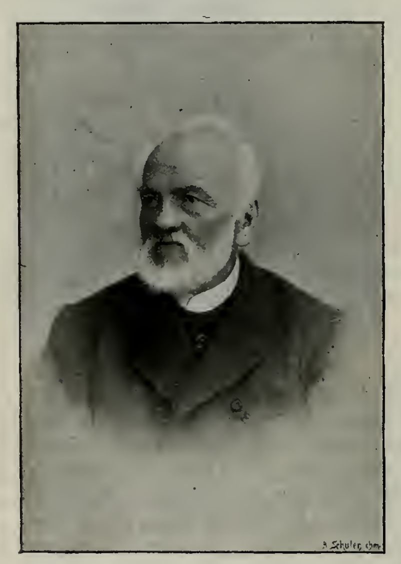
Cyrill Kistler (1848—1907).

Hier ist sodann anzuführen Cyrill Kistler[1] aus Groß-Aitingen bei Augsburg (1848—1907). Bis 1876 als Volksschullehrer tätig, studierte Kistler später bei Rheinberger in München Musik, wurde Lehrer am Konservatorium in Sondershausen und siedelte 1885 nach Kissingen über, wo er starb. Ein Streit über die Frage, ob Kistler ein Genie gewesen, ist heute nicht gut mehr möglich. Eine Zeitlang freilich ist sie wohl gestellt worden. Merkwürdig genug, denn Kistlers Wesen als Musiker atmet vorwiegend Pedanterie und Abhängigkeit trotz dem ehrlichen Willen, aus dem übermächtigen Banne der Neudeutschen zu neuen Bahnen zu gelangen. Opern: „Kunihild“, „Eulenspiegel“,

[1] Vergl. „Die Musik“ (1907). — F. Bauer, Kistlers „Kunihild“ epochemachend? Nein. 1893. — H. Ritter, Führer durch Kistlers Kunihild. — Eine überschwängliche Wertung s. bei M. Charles (Chop): Zeitgenössische Tondichter. Leipzig 1888. I.

„Arm Elslein“, „Röslein im Hag“, „Der Vogt auf Mühlstein“, „Baldurs Tod“, „Die deutschen Kleinstädter“; eine sinfonische Dichtung „Die Hexenküche“, sinfonische Märsche usw. Kistler ist auch schriftstellerisch aufgetreten: Harmonielehre, Kontrapunkt, Musikalische Tagesfragen, Jenseit des Musikdramas, Franz Witt, „Über Originalität in der Tonkunst“.

Die Verbindung König Ludwigs II. von Bayern und Wagners ist bereits erzählt und es ist dargestellt worden, welche Bedeutung ihr für die Ausbreitung von Wagners Werk beizumessen ist. Auch von den Vertretern einer mehr oder weniger stark ausgeprägten konservativen Kunstanschauung, die der Lebensarbeit Wagners sich feindlich in den Weg stellten, wurde schon gesprochen. Ihrer gilt es hier noch im einzelnen zu gedenken. Mißt man solches Wirken an den Schöpfungen der voranführenden Zeitgenossen, derer, die der Kunst neue Ausdrucksgebiete erkämpfen und erschließen, so tritt es selbstredend stark in den Hintergrund, verschwindet wohl gar vor diesem vollständig. Allein der Historiker soll die Dinge aus einem andern Gesichtsfelde werten; er muß darzustellen und begreiflich zu machen suchen, wie die in der Hauptsache vom Gute der Vergangenheit zehrenden Meister dieses einem Publikum vermitteln, das für das Neue — der Natur der Sache nach — noch gar nicht reif sein kann. Fällt solche Wirksamkeit ins äußerste Extrem, wie das bei den Berliner Akademikern des ältesten Schlages der Fall war, so kann sie selbstredend nicht nachdrücklich genug verurteilt werden. Davon kann bei der Betrachtung der Münchner Verhältnisse nicht die Rede sein.



Ignaz Lachner (1807—95).

Wir haben hier zunächst einer Reihe älterer Musiker zu gedenken. Gutes und Unbedeutendes mischt sich in München wie überall, erscheint auf dem gleichen Schauplatze, vor dem gleichen Publikum. Heute wurde eine Mozartsche Oper im Münchner Theater gegeben, am nächsten Tage erschien ein — Bauchredner als Gast! Eine ernste Kulturaufgabe der Bühne bestand für München in den beiden ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts noch

kaum, und auch später vollzog sich die Besserung der Verhältnisse nach dieser Richtung hin nur langsam[1].

Die Anfänge der kirchenmusikalischen Reform wurden oben bereits erzählt. Mit ihr ist der Name Joh. Kaspar Aiblingers aus Wasserburg (1779—1867) verknüpft, eines Schülers von S. Mayr in Bergamo; er wirkte selbst mehrere Jahre in Italien und wurde 1826 Kapellmeister in München. Aiblinger[2] hat mit großem Nutzen für seine eigenen Schöpfungen die alte italienische Kirchenmusik studiert. Als Opernkomponist hat er eine geringere Bedeutung: „Rodrigo und Ximene", „La burla fortunata", Ballette u. a. m. — Joh. Nepom. Frhr. von Poißl (1783—1856), der einer der vielen unfähigen Hoftheater-Intendanten war, ist als Komponist heute längst vergessen. Er hat Lieder, Märsche, Kirchenmusik (achtstimmiges Stabat mater u. a. m.) und auch Opern („Prinzessin von Provence" etc.) geschrieben. — Höher steht Jos. Hartmann Stuntz aus Arlesheim bei Basel (1793—1859), Chordirektor in München, der P. von Winters, seines Lehrers, Nachfolger als Hofkapellmeister wurde (1826). Er hat Männerchöre (u. a. zur Eröffnung der „Walhalla" bei Regensburg), die Sonette König Ludwigs „An meine Frau", die Opern „Il Costantino", „La Rappressaglia", „Elvira e Lucindo", Messen, Stabat mater, Klaviermusik u. a. m. komponiert. — Von Franz Xaver Pentenrieder aus Kaufbeuren (1813—67), Hofkapellmeister und Organist, wurde die Oper „Die Nacht zu Paluzzi" oft gegeben. Er schrieb außerdem eine Messe, Cantica sacra, Hymni sacri, Lieder (Abendlied von Seume, Lied zum Drama „Der Tannhäuser", Schillers „An der Quelle") u. a. m. — In München errang Hipp. Andr. J. Bapt. Chélard aus Paris (1789—1861) mit der 1827 in seiner Vaterstadt erfolglos gegebenen Oper „Macbeth" (Dichtung von Rouget de l'Isle) großen Beifall, worauf er Hofkapellmeister wurde. Er ging 1829 nach Paris zurück, versuchte sein Glück abermals vergeblich und tauchte sogleich wieder in München auf, wo er die Opern „Der Student", „Mitternacht" und Kirchenmusik zur Aufführung brachte. Eine Zeitlang lebte Chélard sodann in London, wo er die deutsche Oper leitete; nach deren Auf-



Lina Ramann (1833—1912).

[1] Vergl. F. Grandaur, Chronik des K. Hof- und Nationaltheaters in München. 1878.

[2] Vergl. H. Pötzl, Zum Gedächtnis Aiblingers. Eine neue Ausgabe von Chorwerken ist in Regensburg 1904 erschienen.

lösung wandte er sich abermals nach München. Hier schrieb er sein bestes Werk „Die Hermannsschlacht". Später war Chélard Hofkapellmeister in Weimar, ließ dort die Opern „Der Scheibentoni" und „Der Seekadett" aufführen und kehrte einige Zeit nach F. Liszts Erscheinen in seine Heimat zurück[1]. — Heinr. Jos. Bärmann aus Potsdam (1784—1847), der Freund und Kunstgenosse C. M. von Webers, Meyerbeers und Mendelssohns (dessen op. 113!), hat wie sein Sohn Karl Bärmann (1811—85) Wertvolles für die Klarinette geschrieben (Karls Klarinetten-Schule). — Als ausgezeichneter Tonsetzer und Kontrapunktiker ist Franz Lachner[2] hier zu nennen. Er war am 2. April 1803 zu Rain in Oberbayern geboren, hatte von seinem Vater, einem Organisten, und dem Rektor Eisenhofer in Neuburg a. d. D. Musikunterricht erhalten und war 1820 nach München gegangen, nachdem er die Absicht, eine wissenschaftliche Laufbahn einzuschlagen, aufgegeben und sich mehrfach als Komponist versucht hatte. Kurz darauf begegnet er uns in Wien, wo er mit Schubert Freundschaft schloß und Beethovens Teilnahme fand. Sechter und Abt Stadler verdankte er manche Anregung. In Wien war er als Organist und Kapellmeister tätig, bis er 1834 in der gleichen Eigenschaft nach Mannheim übersiedelte. Auf dem Wege dorthin brachte er in München seine Sinfonie in d moll zu Gehör: ihr Erfolg trug ihm das Amt des Hofkapellmeisters ein, das er jedoch erst 2 Jahre darauf antreten konnte. 1852 wurde er, der sich um die Hebung der musikalischen Verhältnisse Münchens unsterbliche Verdienste erworben hatte, Generalmusikdirektor. Lachner mußte weichen, als mit Wagners Erscheinen in der Isarstadt eine neue Zeit heraufzog, die er nicht mehr verstand, mit der er nicht voranschreiten konnte. 1865 wurde er beurlaubt, 3 Jahre darauf in den Ruhestand versetzt. Die Universität erkannte seine großen Leistungen durch Verleihung des Titels eines Ehrendoktors an (1872). Lachner starb als 87-Jähriger am 20. Januar 1890. Von seinem großartigen Können geben seine Werke Kunde. Zwar sind die Opern: „Die Bürgschaft", „Alidia", „Catharina Cornaro", „Benvenuto

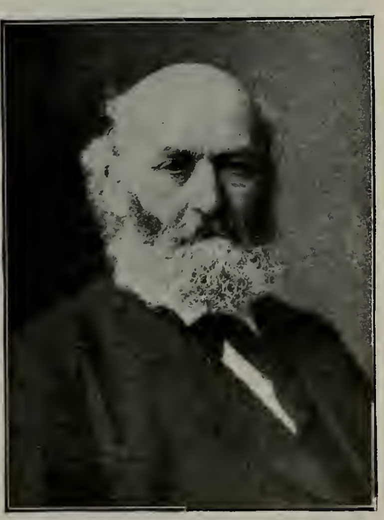


Robert von Hornstein (1833—90).

[1] Eine vierhändige Bearbeitung der Ouvertüren zu „Macbeth" und „Hermannsschlacht" von H. Levi. Th. Lachner gab den Kl.-Auszug zu „Macbeth" heraus (1828).

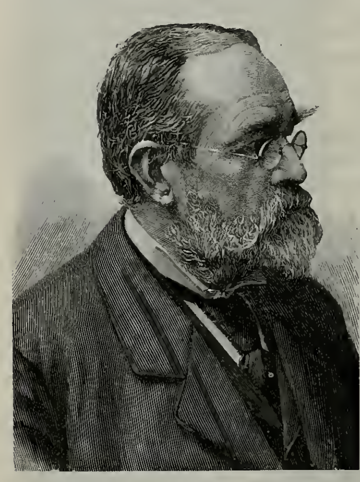
[2] Vergl. O. Kronseder i. d. Altbayr. Monatsschrift IV. 1903.

Cellini", die Oratorien „Moses", „Die vier Menschenalter", seine Kirchenmusik und die Kammerwerke, Sonaten und Lieder heute nahezu vergessen, und auch seine besten Werke, die prächtigen Orchestersuiten, mit denen Lachner die moderne Fortsetzung einer Form des 18. Jahrhunderts versuchte, spielen kaum noch eine Rolle. Indessen soll man darin keinen Gradmesser ihres Wertes sehen, der trotz allem Im- und Expressionismus bestehen bleibt. Gewiß: die Kunst darf nicht stille stehen, soll sie nicht zu Grunde gehen. Allein sie hat auch die Aufgabe, das Gute der Vergangenheit zu wahren, immer wieder auf das Bleibende in der Erscheinungen Flucht hinzuweisen. Das tat Lachner in seinen Orchestersuiten (opp. 113, 115, 122, 129, 135, 150, 170) und auch in seinen 8 Sinfonien, Werken, denen eine künftige, ruhiger wägende Zeit ohne Zweifel wieder einen Ehrenplatz geben wird als Schöpfungen eines Mannes, in dem sich ernster Kunstsinn mit vornehmem Empfinden und höchster Gestaltungskraft vereinte, nicht im Sinne der poetisierenden, vielmehr im Sinne der „absoluten" Musiker. — Sein Bruder, Ignaz Lachner (1807—95), als Hofmusikdirektor in Stuttgart und München und als Kapellmeister in Hamburg, Stockholm, Frankfurt a. M. tätig, hat sich einen geachteten Namen als Schöpfer von Klaviertrios u. a. und der Opern „Der Geisterturm", „Die Regenbrüder", „Loreley" gemacht.


Max Zenger (1837—1911).

Vorgänger Ignaz Lachners in München war Georg Valentin Röder (1780—1848), der einige Jahre in Würzburg als Hofkapellmeister, dann in Augsburg und München wirkte und 1845 als Kapellmusikdirigent nach Altötting übersiedelte. Opern: „Der Verräter", „Die Schweden in Prag". Kirchenmusik: Messen, Vesperpsalmen für alle Feste des Jahres; Liederkranz-Gesänge u. a. m. — Eduard Rottmanner (1809 bis 1843), Domorganist zu Speyer, machte sich als Kirchenkomponist bekannt. — Julius Hey (1832 geb.), ein Schüler Franz Lachners, suchte im Anschlusse an Wagner, mit dem Ludwig II. ihn bekannt gemacht, eine Reform der deutschen Gesangskunst herbeizuführen, sah sich aber nach v. Bülows Weggang von München und besonders nach Wagners Tode in die Unmöglichkeit versetzt, seine Pläne durchzuführen, die in der Errichtung einer „Stilbildungsschule" gipfelten. Heys vierbändiger „Deutscher Gesangsunterricht" (1886) ist ein musterhaft

klar geschriebenes Lehrbuch der Gesangs- und Vortragskunst. Von Hey rühren auch einige Kompositionen und eine Schrift über Wagner als Vortragskünstler (1908) her. — Lina Ramann, geb. 1833 zu Mainstockheim, in Leipzig von Frau Brendel vorgebildet, war als Lehrerin in Gera, dann in den Vereinigten Staaten, später in Glückstadt tätig und begründete hier eine Musikschule, die im 64er Kriege einging. Nachdem sie mit Ida Volkmann ein zu großem Ansehen gelangendes Musikinstitut in Nürnberg gegründet und 25 Jahre geleitet hatte, wandte sie sich nach München, um ganz ihren schriftstellerischen Neigungen zu leben. 1912 ist sie gestorben. Ihre verdienstvollen Arbeiten umfassen das pädagogische Gebiet („Die Musik als Gegenstand der Erziehung“ 1868; „Allgemeine Erzieh- und Unterrichtslehre der Jugend“, 3. Aufl. 1898), eine Biographie Liszts in 2 Bänden u. a. m. Auch als Komponistin (4 Sonaten etc.) hat L. Ramann sich versucht. — Robert von Hornstein aus Donaueschingen (1833 bis 1890), Schüler des Leipziger Konservatoriums, Freund von Wagner, ist als Komponist der Opern „Adam und Eva“, „Der Dorfadvokat“, sowie einiger Bühnenmusiken und von Liedern zu nennen, die in einer Auswahl (Cotta) viele Auflagen erlebten. Hornsteins Musik ist hübsch, aber ohne tiefere Bedeutung; seine Melodik ist weder eigenartig noch überzeugend, die Lieder sind zum Teil vielleicht absichtlich naiv-falsch deklamiert, auch geht ihnen harmonischer Reiz ab. Aus hinterlassenen Werken v. Hornsteins bildete sein Sohn Ferdinand eine Bühnenmusik für sein Drama „Buddha“. — Max Zenger aus München, 1837 geboren, kurze Zeit Schüler L. Starks, war in der Hauptsache Autodidakt. Seine Tätigkeit gehörte Regensburg, München, Karlsruhe, wo er Hofkapellmeister war, und abermals München (Akademischer Gesangverein und Kgl. Musikschule). Zenger ist 1911 gestorben. Werke: „Kain“, ein viel aufgeführtes Oratorium; die Opern „Die Foscari“, „Ruy Blas“, „Wieland der Schmied“, „Eros und Psyche“, Ballette (zu Separatvorstellungen für König Ludwig II.), 2 Sinfonien, eine vierhändige Klaviersonate, viele Lieder etc. Zenger war ein durchaus ernstgerichteter Musiker von großem Wollen und beträchtlichem Können, aber ohne hervorragende produktive Kraft. Sein zum Teil stark eklektischer Stil hat zuweilen etwas merkwürdig Unbeholfenes. — Als Sohn des Komponisten volkstümlicher Lieder und geistlicher Werke Karl Greith sr. in Aarau (Schweiz) wurde



Joseph Gabriel Rheinberger (1839—1901).

Karl Greith jr. 1828 geboren und von K. Ett und J. Herzog in München, von K. L. Drobisch in Augsburg musikalisch gebildet. Er war als Gesanglehrer in St. Gallen, später in Frankfurt a. M. tätig und wirkte 1857 bis 1861 als Regens chori und Professor der Ästhetik am Kollegium in Schwyz, worauf er als Domkapellmeister nach St. Gallen übersiedelte. Von 1871 ab finden wir ihn in München, wo er nach 6 Jahren Domkapellmeister wurde. Greith, einer der bedeutendsten neueren Kirchenmusiker, starb am 17. Nov. 1887. Greith schrieb Vokal- (die „Choralmessen") und Instrumentalmessen, ein Requiem, Litaneien, Motetten, Hymnen u. a. m. Seine Erfindungskraft war eine bedeutende und ebenso reich war sein Können. Seiner innigen Empfindungsweise einte sich ein feines ästhetisches Gefühl. — Joseph Gabriel (von) Rheinberger, geboren 17. März 1839 zu Vaduz (Lichtenstein), besuchte die Münchner Musikschule, an der er bald als Lehrer Anstellung fand. 1877 trat er das Amt des Hofkapellmeisters an, wurde geadelt und Ehrendoktor der Universität. Er starb am 25. Nov. 1901 in München. Rheinberger schrieb eine große Zahl viel bewunderter Werke. Ob diese sich dauernd in Gunst halten werden, ist mehr als zweifelhaft. Vielleicht hat er sein Bestes auf dem Gebiete der Kirchenmusik gegeben. Hier sind vor allem die beiden weihevollen Stabat mater (opp. 60 und 138), sodann aber auch eine C dur-Messe (op. 169) neben 11 andern, Motetten, geistliche Gesänge und ein Requiem, das er „dem Gedächtnisse der im deutschen Kriege 1870/71 gefallenen Helden" widmete, und die (nachträglich instrumentierten) Messen für gemischten und Männerchor (opp. 159 und 172) zu nennen[1]. Rheinbergers 20 Orgelsonaten zeigen den Meister technischen Könnens, wie auch seine Orgelkonzerte und andere Orgelstücke durch Größe der Gestaltung fesseln. Aber auch sie lassen doch erkennen, daß Rheinbergers musikalische Ausdruckskraft eine begrenzte, sein Empfinden nicht stark genug war, um



Hermann Zumpe (1850—1903).

[1] Vergl. Kirchenmusikal. Jahrbuch 1909, S. 17 ff. — Eine Würdigung der Orgelkompositionen gab Molitor, J. Rheinberger, 1904. Einen Nekrolog verfaßte Th. Kroyer für Bettelheims Jahrbuch 1904.

auf die Länge zu fesseln. Oft ist es nur die allerdings bewundernswerte Verstandesarbeit, die imponiert, aber nicht hinreißt, nicht zum Mitfühlen veranlaßt. Rheinberger ist nie plump und ungeschickt, er mischt die Farben in bewundernswerter Weise, kennt genau die Wirkungen, die er erzielen will, und doch springt nur selten einmal ein herzwarmer Ton aus seiner Musik auf uns über. Dessen wird man freilich am ehesten inne, wenn man seine Opern, die Klaviermusik u. a. m. verfolgt. Er schrieb die Opern: „Die sieben Raben“, „Des Türmers Töchterlein“, „Das Zauberwort“, ein Oratorium „Christophorus“, das große Chorwerk „Montfort“, die Weihnachtskantate „Der Stern von Bethlehem“, Chorwerke wie „Toggenburg“, „Das Tal des Espingo“, „Johannisnacht“, „Wittekind“, viele Männerchöre mit dem Versuche lokaler Färbung, Klavierstücke u. a. m. — Hermann Zumpe aus Taubenheim (Oberlausitz), 1850—1903, war zuerst Lehrer u. a. in Leipzig, wo er bei A. Tottmann Musik studierte. Er wirkte als Theaterkapellmeister an verschiedenen Orten, bis er 1891 als Hofkapellmeister nach Stuttgart zog. 4 Jahre später wurde er Dirigent der 1891 in München durch Franz Kaim begründeten Konzerte (sein Vorgänger war H. Winderstein, Nachfolger waren F. Löwe, Weingartner, Schneevoigt), vertauschte dies Amt aber 1897 mit dem des Hofkapellmeisters in Schwerin, um schon nach 3 Jahren nach München in der gleichen Eigenschaft zurückzukehren. Er starb 1903. Von seinen Werken sind die Operetten „Farinelli“, „Karin“ und „Polnische Wirtschaft“, die Opern „Anhana“, „Die verwunschene Prinzessin“ und „Sanitri“ (von Rößler beendet), sowie Lieder u. a. m. zu nennen. — Miroslav Weber aus Prag (1854—1906), Schüler u. a. des Prager Konservatoriums, wirkte als Geiger in Sondershausen und als Hofkonzertmeister in Darmstadt, Wiesbaden und München. Sein Münchner Quartett (mit Leitner, Bihrle und Ebner) wurde viel gerühmt. 1901 folgte er Benno Walter (1847—1901) als erster Konzertmeister. Seine Werke (Kammermusik, Orchestersuiten, Violinkonzert, die Opern: „Der selige Herr Vetter“, „Die neue Mamsell“ u. a. m.) verraten den temperamentvollen, gründlich gebildeten Musiker.



Miroslav Weber (1854—1906).

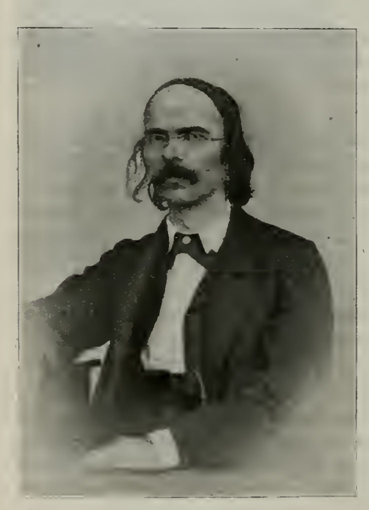
Die neudeutsche Schule.

Schon oben ist dargestellt worden, wie sich um Liszt eine große Schar junger Künstler sammelte, der er geistiger Führer wurde. Aus ihr ging der Allgemeine Deutsche Musikverein hervor, dessen endgültige Konstituierung in Weimar im August 1861 stattfand. Hier wurde zuerst ein Bild der neuen Schule gegeben, wurden ihre Absichten klargelegt: selten aufgeführte Werke älterer Zeit, für die der Gegenwart noch das Verständnis mangelte, sollten neben zeitgenössischen Schöpfungen, denen die am Alten hängenden großen Kunstinstitute ihre Pforten verschlossen hielten, verbreitet, und dadurch, daß der Ort der Vereinsversammlungen stetig wechselte, das Publikum in ganz Deutschland aus seiner Teilnahms- und Verständnislosigkeit aufgerüttelt werden. Man kann dies Programm begreifen und muß es billigen. Die führenden Geister befanden sich tatsächlich in einer Notlage, die nur durch ihren Zusammenschluß zu überwinden war; dieser erhielt auch dadurch eine nicht unwesentliche Stütze, daß der Allgemeine Deutsche Musikverein vom Anfange seines Bestehens an auch die Verbreitung der nationalen Komponisten anderer Länder ins Auge faßte und, wenigstens teilweise, auch durchführte. Daß die Bewegung im Laufe der Jahre abflauen mußte, liegt auf der Hand. Seit den Tagen der Romantik ist die musikalische Bildung der Allgemeinheit nicht unbeträchtlich gewachsen und damit das Bedürfnis der Gebildeten, ihren musikalischen Horizont stetig zu erweitern. Diesem Verlangen konnten sich die Konzertvorstände auf die Dauer nicht widersetzen, und so sprengten sich von selbst die Fesseln, die manche Musikvereine usw. sich auferlegt hatten. Damit wurde die propagierende Tätigkeit des A. D. M., wenn auch nicht geradezu überflüssig, so doch wesentlich eingeschränkt. Ähnlich so, wie die Arbeit der deutschen Richard-Wagner-Vereine mit der fortschreitenden Verbreitung von Wagners Werken nach und nach das ursprüngliche Ziel außer acht lassen mußte.

Der Kreis, der sich damals um Liszt als seinen glänzenden Mittelpunkt bildete, muß hier noch in seinen einzelnen Erscheinungen kurz gewürdigt werden. Eine allgemeine Bemerkung sei noch voraufgeschickt. Mehr als einer der Männer, die in jugendlicher Begeisterung, mit der sich ja oft genug Unreife des Urteils paart, der Fahne des Meisters folgten, ist später um- und abgeschwenkt. Gewiß waren Charakterlose unter diesen; aber bei andern erfolgte die Absage an die Ideale der Jugend nur nach langem innerem Ringen, war veranlaßt durch die Erkenntnis, daß der Kunst auf dem eingeschlagenen Wege doch nicht das ersehnte Heil erblühen könne. Wer wollte, wenn er die Verhältnisse nüchternen Sinnes prüft, H. v. Bülow z. B. einen Vorwurf daraus machen, daß er im späteren Alter Liszt und Wagner wenigstens als Praktiker die alte Treue nicht mehr wahrte? Im unbedingten Anschlusse an die beiden Meister hätte er das nie leisten können, was er erreichte, hätte er nie der Lehrer werden können, zu dem wir heute noch

dankbar und bewundernd aufblicken. Er mußte der Partei entfremdet werden, um zu dem universellen Kunstgeiste zu werden, als der er im Gedächtnisse der Nachwelt lebt. — — —

Wir ordnen die hauptsächlichen Vertreter der neudeutschen Schule in möglichst genauer chronologischer Reihenfolge und stoßen zuerst auf Karl Fr. Weitzmann aus Berlin (1808—80), der sich als Theoretiker einen bedeutenderen Namen denn als Praktiker machte. Seine Opern sind wie die Klavierstücke und Lieder vergessen, während die theoretischen Schriften (die geschichtlichen allerdings mit unzureichenden Mitteln unternommen), vor allem die zur Harmonielehre, noch heute ihre Bedeutung haben oder zum Ausgangspunkt neuer Arbeiten geworden sind (Geschichte des Klavierspiels, 1863; ganz umgearbeitet durch M. Seiffert, I. 1899. — Mit R. Pohl (s. o.) gehörte Karl Franz Brendel zu den neudeutschen Wortführern. Er stammte aus Stolberg und starb im Alter von 57 Jahren in Leipzig. 1844 wurde er, der Philosophie und (bei Wiek) Musik studiert hatte, Redakteur von Schumanns „Neuer Zeitschrift", deren Richtung sich nun entsprechend Brendels Stellungnahme sofort änderte. Mit Pohl gab er eine Monatsschrift „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft" (1856—60) heraus. Sie diente wie jene der Propaganda für die neue Kunst. Brendel war lange Zeit hindurch Präsident des A. D. Musikvereins, gab aber später, Lehrer am Leipziger Konservatorium geworden, die unbedingte Gefolgschaft Liszts und Wagners auf. Seine geschichtlichen Arbeiten sind vielfach nichts als vom Parteigeiste eingegebene oder schönrednerisch breite Exkurse ohne Wert. — Karl Stör aus Stolberg (1814—89), Hofkapellmeister in Leipzig (1857), machte sich durch seine sinfonischen Tonbilder zu Schillers „Lied von der Glocke" bekannt. — Eduard Stein (1818 bis 1864), Schüler von Weinlig und Mendelssohn, empfing durch Liszt tiefgehende Anregungen und leistete als Hofkapellmeister in Sondershausen Hervorragendes. Er schrieb u. a. ein Kontrabaßkonzert op. 9. — Jos. Joachim Raff[1] wurde als Sohn württembergischer Eltern am 27. Mai 1822 zu Lachen (Zürich) geboren. Einige an Mendelssohn geschickte und von diesem begutachtete Kompositionen machten aus dem Schullehrer einen Musiker, der in Liszt einen tatkräftigen



Eduard Stein (1818—64).

[1] Vergl. R. Gandolfi, La Musica di G. Raff. 1894.

Förderer fand. Auch Bülow nahm sich seiner an, indessen kreuzten neben anderen Dingen (Tod Mendelssohns u. a.) die politischen Unruhen der Jahre 1848/9 seine Pläne, sich gründlich weiter zu bilden und festen Fuß zu fassen, mehrfach. 1850 ging Raff nach Weimar, schloß sich eng an Liszt an und schrieb eine Abhandlung „Die Wagner-Frage“. Seine schon früher entstandene Oper „König Alfred“ wurde im Jahre darauf in Weimar gegeben, dank Liszts Eintreten. Ihr geringer Erfolg veranlaßte, daß Raff sich nunmehr vorwiegend der Instrumentalkomposition zuwandte. Von 1856—77 lebte er in Wiesbaden und siedelte dann als Direktor des Hochschen Konservatoriums nach Frankfurt a. M. über, wo er am 24. Juni 1882 starb. Raff hat sich seinerzeit einen Namen gemacht. Die Gegenwart kennt ihn fast gar nicht mehr. Er war kein origineller Geist. Und auch kein starker. Die Not des Lebens ließ ihn oft Salonmusik schreiben. Der Stil seiner großen Werke ist eklektisch: Festhalten an der Form auf der einen, Hinwendung zur Programmkunst auf der andern Seite. Aber diese geschah, ohne daß Raff das Wesentliche, die Klangfarbencharakteristik und die Herrschaft der poetischen Idee, recht begriffen hätte. Dieser fehlt die Konsequenz, und die Orchestration läßt die Errungenschaften der modernen Instrumentierungsprinzipien außer acht, wie sie durch Weber-Berlioz-Liszt geschaffen waren — ein törichter Kompromißversuch, der sich bald rächte: heute überzeugt Raffs Musik niemanden mehr als etwas Echtes und ursprünglich Empfundenes, mag man auch gerne anerkennen, daß sie technisch zum Teil geschickt gemacht ist, obgleich einschränkend zu bemerken ist, daß z. B. Raffs Art, in seinen Sinfonien lange Instrumentalsoli einzuführen, dem Wesen der Sinfonie und der thematischen Verteilung durchaus nicht entspricht. Auch darin zeigt sich aber Raffs Neigung zu einer Melodiosität, wie Riemann sie nennt, die in andern Werken nicht selten einen bedauerlichen Tiefstand behauptet. Raffs erste Werke sind ausschließlich Solostücke für Klavier; unter diesen seien als die wertvollsten op. 55 (Frühlingsboten) genannt, von den späteren die e moll-Suite, die mit zwei andern Suiten H. v. Bülow neu herausgab. Von seinen Liedern sei op. 88 „Sangesfrühling“ erwähnt. Weiter schrieb Raff Chorwerke, kirchliche Kompositionen, das Oratorium „Weltende“ . . .



Peter Cornelius (1824—74).

Seine Opern „König Alfred“, „Dame Kobold“, „Die Eifersüchtigen“, „Die Parole“, „Benedetto Marcello“, „Samson“ sind heute verklungen wie die 11 Sinfonien, unter denen die preisgekrönte „An das Vaterland“ (op. 96), No. 3 „Im Walde“ (einst viel gespielt), No. 5 „Leonore“ (op. 177) genannt sein mögen. Ein vollständiges Verzeichnis der Kompositionen Raffs gab der R.-Denkmal-Verein in Frankfurt 1881 heraus. — Eine der feinsinnigsten Erscheinungen der neueren deutschen Musikgeschichte ist Peter Cornelius[1] aus Mainz, am 24. Dezember 1824 geboren, Schüler von Dehn in Berlin und bald darauf begeisterter Kämpfer in der Schar der Neudeutschen. Liszt brachte Cornelius' Oper „Der Barbier von Bagdad“ 1858 in Weimar zur Aufführung, deren mit unlauteren Mitteln herbeigeführte Ablehnung den Meister veranlaßte, seiner Tätigkeit als Operndirigent zu entsagen und nach einigen Jahren Weimar den Rücken zu kehren. Hier war auch für Cornelius nichts mehr zu hoffen, und so siedelte er nach Wien über. Seinen bis dahin entstandenen Arbeiten, den „Kleinen Liedern“ (op. 1), den Berlioz-Übersetzungen, den Zyklen „Vater unser“, „Trauer und Trost“ u. a. folgten in Wien seine Hebbel-Lieder und die Oper „Der Cid“, die K. Stör 1856 in Weimar aufführte. 1860 schloß sich Cornelius dem nach München übergesiedelten Wagner an und erhielt eine Stelle an der Kgl. Musikschule. Seine Zukunft schien gesichert, und herrlich entfaltete sein Können sich in den großen, freilich zum Teil schwer aufführbaren Chorwerken (Psalmlieder, Der alte Soldat, O Venus regina, Vätergruft usw.). Auch die Liebe zur Übersetzung der Dichtungen hervorragender fremdsprachiger Werke erlahmte nicht (Pergolesi, Boieldieu, Liszt, Gluck), und eigene Dichtungen edelster Prägung entstanden. 1867 vermählte er sich mit Berta Jung, der er seine Brautlieder und seine Oper „Gunlöd“ (unvollendet) widmete. Ein kurzes Glück, dessen Tiefe aus der schönsten seiner Dichtungen, den an Wagner gerichteten Versen, in er-



Ingeborg von Bronsart (1840—1913).
Nach einer Photogr. im Besitze des Liszt-Museums in Weimar.

[1] Musikalische Werke und Schriften bei Breitkopf & Härtel. — Ad. Sandberger, P. Cornelius. 1887. — H. Kretzschmar, P. Cornelius (Waldersee-Vorträge). — M. Hasse, P. Cornelius und sein „Barbier von Bagdad“. 1903. — E. Sulzer-Gebing, P. Cornelius. 1906.



Hans von Bronsart (Jugendbild).

greifender Weise aufleuchtet. Schon am 26. Oktober 1874 ging das reiche Leben von Peter Cornelius in Mainz zu Ende.

Es war ein verhängnisvoller Irrtum Mottls und Levis, dem „Barbier“ durch ihre Neubearbeitung (1885) ein Wagnersches Gewand umzuhängen: Wagner hat mit Cornelius' innerem Wesen nicht das mindeste zu tun, seine Musik ist für die des jüngeren Kunstgenossen durchaus kein Vorbild gewesen. Cornelius wird in erster Linie immer als Lyriker gewertet werden müssen, und der wird noch nicht zum Dramatiker, wenn er sich in ein falten- und farbenreiches Gewand kleidet und seine Verse mit theatralischem Pathos deklamiert. Etwas anderes haben die Beiden nicht getan, sie zerstörten durch äußere Zutaten die innere Wahrheit von Cornelius' Tonsprache. Diese weiß nichts von Wagners wuchtiger, alle Sinne fesselnder Diktion, sie ist ganz nach innen gerichtet, ergeht sich bald leicht und lieb wie ein Volkslied, strömt in breitem Flusse einher, ist anmutig und zart oder groß und leuchtend, entbehrt aber jener Schlagkraft, die das Wesen des dramatischen Musikstiles ausmacht. Cornelius' Empfindungswelt ist eine ebenso tiefe wie reine und reiche. Rein: das Moment, dem wir den Schluß des 1. Aktes der „Walküre“, den 2. Akt von „Tristan und Isolde“ verdanken, fehlt ihr: die Sinnlichkeit. Cornelius' Muse war die Keuschheit, die keine Prunksucht kennt, sich und ihren Ausdruck auf ein kleinstes Maß beschränkt. So ist dem Meister das kleine Lied am besten geglückt, in dem Harmonik und Rhythmus sich in enge Grenzen schließen. Über allem aber, was er geschaffen, liegt ein wahrhaft vornehmes Empfinden, das dem Einzelausdrucke immer gerecht wird und ihn in eine Fülle von Schönheit kleidet. Wenn echt und ehrlich sein den Künstler ausmacht, so ist Cornelius sicherlich ein Künstler gewesen. Keiner von denen, die die Welt zu zwingen berufen waren. Aber einer von denen, die ihr



Hans von Bronsart (1830—1913).

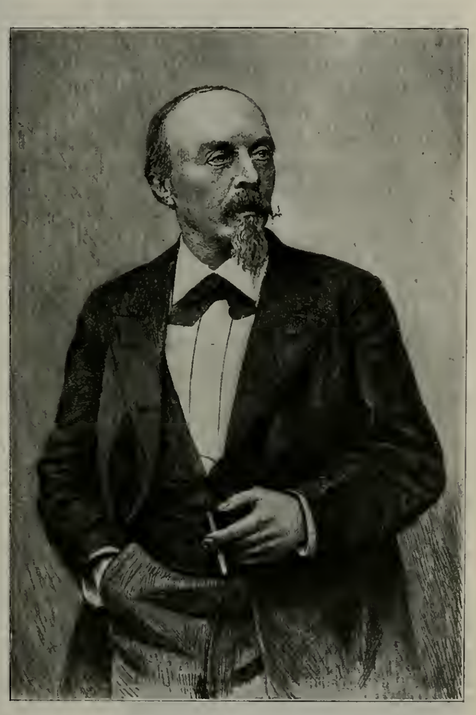
Herzblut in ihren Tönen gaben und etwas zu sagen vermochten, das andere noch nicht ausgesprochen hatten. Er borgte keine orientalischen Motive, um seinen „Barbier“ zu schaffen — darin ganz und gar unmodern —, aus der Fülle seiner Poetennatur erträumte und erfühlte er sich den lieblichen Traum dieser Oper, für die unsere Gegenwart noch ganz und gar nicht reif ist. Berlioz' „Benvenuto Cellini“ hat Cornelius zu seinem „Barbier“ die Anregung gegeben; aber es ist keine Nachahmung daraus entstanden. Das Werk strömt jenen urdeutschen Zauber aus, dem wir auch die süß-sinnige Weise Schumanns und auch dessen humoristische Kraft verdanken. Wohl ist Cornelius dem Banne Wagners erlegen in seinen beiden andern Opern. Da war er eben nicht mehr der gleiche und der alte, der nur der Stimme seines Herzens lauschte. Und deshalb soll man nicht klagen wollen, daß „reiche Hoffnungen mit ihm zu Grabe gingen“, wie die landesübliche Phrase lautet: er hat sein Leben ausgelebt, hat das aussprechen dürfen, was ihm ein Gott zu sagen gab. —



Eduard Lassen (1830—1904).

Weiterhin begegnen uns einige kleinere Meister: Rudolf Viole aus Schochwitz (1825—67), ein Schüler Liszts, der in Berlin wirkte, wo er auch starb. Er komponierte 11 Sonaten und zahlreiche Etüden u. a. m., die nicht gerade originell sind, aber hübsche technische Probleme bieten. — Alexander Wilh. Gottschalg, durch G. Töpfer und Liszt gebildet, war als Lehrer und Redakteur („Urania“, „Chorgesang“) tätig, komponierte kirchliche und weltliche Chöre, Klavier- und Orgelstücke und gab ältere Werke (von Töpfer u. a.) heraus. — Eduard Lassen (1830—1904) aus Kopenhagen, in Brüssel ausgebildet, war wie viele andere Rompreisträger. Er reiste in Deutschland und Italien. Liszt setzte die Aufführung seiner Oper „Landgraf Ludwigs Brautfahrt“ 1857 in Weimar durch, worauf Lassen dort Hofmusikdirektor und ein Jahr später Liszts Nachfolger wurde. Opern: „Frauenlob“, „Le captif“, Theatermusiken (u. a. zu Goethes „Faust“), 2 Sinfonien, Ouvertüren, Kantaten, viele Lieder. Lassen war nur ein mäßiges Talent als Komponist, gute Mache und eine von Sentimentalität nicht freie Biederkeit geben

den Grundton seines Schaffens. — Wie er strebte auch Ingeborg von Bronsart aus Berlin (1840 geb.) vergeblich nach Erfolgen als Opernkomponistin, während sie sich, Schülerin von Martinow, Henselt und Liszt, als Pianistin einen ausgezeichneten Namen machte. Ihr Gatte, Hans von Bronsart (Bronsart von Schellendorf), geboren 1830 in Berlin, Schüler von Dehn und Liszt, war als Virtuose und Dirigent tätig und wurde Intendant in Hannover und Weimar. 1895 zog er sich nach Pertisau am Achensee zurück. Werke: „Frühlingsfantasie“; Sinfonien: „In den Alpen“, „Schicksalsgewalten“; „Manfred“ (sinfonische Dichtung), Sextett, Trio, Kantate „Christnacht“, Klavierstücke. —

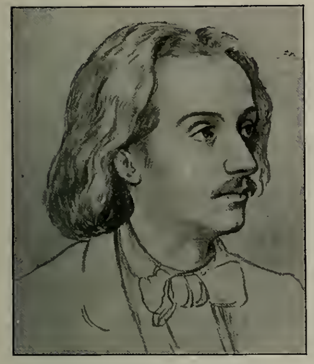


Hans von Bülow (1830—94).

Wie eines Riesen Gestalt hebt sich aus dieser Umgebung die Hans von Bülows[1] heraus. Heute genießt sein Name bei den Praktikern schon nicht mehr die Ehren, die ihm noch vor kurzen Jahren gezollt wurden. Als nüchterner Doktrinär wird er wohl gar verschrieen. — Kein Wunder! Unsere Zeit ist raschlebig und übersieht den Zusammenhang der Dinge allzuoft, vergißt allzuleicht und allzuviel. Daß Bülow der musikalische Erzieher einer ganzen Generation gewesen, daß von Liszt und von ihm aus mindestens ebensoviel zum Verständnisse Beethovens geschehen ist, wie von Wagner, daß aus dem wild aufschäumenden Meere des Emotionalismus der Wagner-Liszt-Periode ein besonnener Schulmeister auftauchen mußte, der zum Rechten sah und Können mit Kritik verband, das war der Kunstentwicklung wahrlich kein Un-

[1] Kurze Biographien schrieben: B. Vogel (1887), E. Zabel (1894). Über Bülow als Lehrer schrieb Th. Pfeiffer 1894. Einen Nachtrag gab V. da Motta 1895. Die Zeit in Hannover wurde dargestellt durch G. Fischer 1902.

segen. Bülow war ein Lehrer, wie ihn die Welt kaum ein zweites Mal gesehen hat, das Gute erkannte er mit scharfem Blicke, mag er in seiner Wertung wohl auch zuweilen geirrt haben, das Schlechte bekämpfte und zerriß er mit ätzendem Spotte. Bülow wurde dank seiner umfassenden Geistesbildung, dank seinen hervorragenden pianistischen Gaben nach Liszts Aufgabe der Virtuosen-Laufbahn von selbst der Führer der jungen Klavierspieler. Er war der Meister, der bestimmt darauf drang, daß es diesem nicht genüge, nur die Noten zu spielen, daß mit der Beherrschung der Technik ein volles Erfassen des geistigen Gehaltes Hand in Hand gehen müsse. Aber diese Forderung ward nicht zu peinlicher philologischer Akribie, die über dem Kleinkram, dem Einzelnen, das Gesamte vergißt. Bülow wußte, wie als interpretierender Künstler, so als Lehrer, immer das Einzelmoment der Totalität einer künstlerischen Erscheinung einzuordnen, und mit dieser Tätigkeit hat er, Liszt folgend, die reproduzierende Kunst vor eine Reihe von wichtigen Aufgaben gestellt, die seine Gefolgschaft nach und nach erweiterte. Als Komponist hat H. v. Bülow nicht viel geleistet. Er schrieb sinfonische Dichtungen „Des Sängers Fluch“, „Nirwana“, Musik zu „Julius Cäsar“, Charakterstücke (op. 23). Hoch stehen, obwohl im einzelnen angreifbar, seine instruktiven Ausgaben klassischer Werke (Cramer, Beethoven u. a. m.). Er wurde als Sohn des Dichters Eduard von Bülow am 8. Jan. 1830 in Dresden geboren und von Fr. Wieck und M. Eberwein in Dresden vorgebildet. 1836—48 wohnte die Familie von Bülow in Stuttgart, wo der Gymnasiast Hans seine ersten Lorbeeren als Pianist erntete. Der spätere Leipziger Rechtsstudent war Hauptmanns Schüler im Kontrapunkt, als die politischen Ereignisse der Revolutionszeit ihn gewaltig ergriffen und die Schritte nach Berlin lenken ließen. Wagners „Kunst und Revolution“, die Weimarer Aufführung des „Lohengrin“ gewannen Bülow ganz der Musik. Er wurde Wagners Schüler in Zürich, begann hier und in St. Gallen als Theaterkapellmeister zu wirken und begab sich sodann zu Liszt nach Weimar, um seine letzte Ausbildung zu empfangen. Es folgten Konzertreisen und die erste Zeit des Lehrens (Stern, Berlin). 1857 Heirat mit Cosima, Liszts Tochter. Hofpianist, Jenaer Ehrendoktor. Die Münchner Zeit begann, nachdem v. Bülow einige Zeit in Basel gelebt hatte. Er wurde Hofkapellmeister und Direktor der Kgl. Musikschule. Für die bayrische Hauptstadt begann eine neue Zeit heraufzuziehen. Partikularistische Beschränktheit und pfäffischer Stumpfsinn suchten den Zeiger der Uhr zurückzudrehen. Wagner mußte weichen, in Bülows Leben fielen die Schatten einer unglücklichen Ehe. 1869 folgte die Trennung von Cosima, Bülow zog nach Florenz. Eine neue Aufgabe lag vor ihm, die gebildete Welt für die deutsche Musik zu gewinnen. Nach großen Konzertreisen setzte er sich für einige Jahre (von 1877) ab in Hannover fest, ein dummer Konflikt verjagte ihn und er ging 1880 als Hofmusikintendant nach Meiningen, dessen Orchester er nun von Sieg zu Sieg führte. Schon nach 5 Jahren war der Ruhelose nacheinander in St. Petersburg, in Berlin und Frankfurt tätig. 1882 schloß er eine zweite Ehe mit Marie Schanzer.



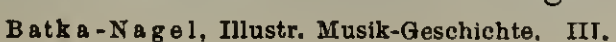
Alexander Ritter (Jugendbild).

1887 siedelte er nach Hamburg über. Hier leitete Bülow seit dem Jahre vorher die Abonnementskonzerte. Am 12. Februar 1894 ist er in Kairo gestorben. Bülows Witwe veröffentlichte 1895 ff. seine Briefe und Schriften; den Briefwechsel zwischen Bülow und Liszt gab La Mara (1898), den zwischen Bülow und Ferd. Lassalle Chr. B. Kühn (3. Aufl. 1885) heraus. Den Briefwechsel mit Nietzsche siehe im 3. Bande der nachgelassenen Briefe des Philosophen (1905). —

Erwähnt sei hier auch Robert Pflughaupt (1833—71), ein Schüler von Dehn, Henselt und Liszt, der sein Vermögen dem A. D. Musikverein hinterließ. Auch seine Gattin Sophie (1837—67) hat sich einen geachteten Namen als Pianistin gemacht. — Eine eigenartige, noch nicht recht gewürdigte Persönlichkeit tritt uns in dem Dichter Peter Lohmann aus Schwelm (1833—1907) entgegen, der für einige Zeitschriften tätig war, eigene Dichtungen und von Wahrheiten, aber auch von sonderbaren Schwärmereien und Ansichten nicht freie Abhandlungen schrieb. Alles Schaffen Lohmanns steht mehr oder weniger mit den Ideenkreisen Wagner-Liszts in irgendwelcher Verbindung, wie aus einigen Sätzen seiner an mehr als einer Stelle naiven Schrift „Über die dramatische Dichtung mit Musik" (1861) erhellen mag: „Alle wahrhafte dramatische Poesie ist in Musik zu kleiden." „Jedes wahrhafte Kunstwerk soll getrennt sein von Naturschilderungen wie von der Darstellung geschichtlicher Tatsachen." Der Inhalt des Dramas „ist Empfindung, sein Ergebnis dasjenige einer Reihe von Empfindungen, sein gesamtes Wesen das von allem Wissen abgelöste innere Leben" ... „Von Gluck bis Wagner herrschte im Drama mit Musik der offenbare Unsinn vor; von Lösung tragischer Konflikte, von Schaffung lebensvoller Charaktere, von Komposition im Geiste des Dramas ist fast nirgend die Rede" ... „Ich schweige von dem Kinderspiel früherer Zeiträume bis auf Wagner;



Alexander Ritter (1833—96).



aber selbst dieser von Haus aus begabte Mann, wohin hat er es in seinen neuesten Erzeugnissen gebracht? Ist nicht dieses ‚Tristan und Isolde' geradezu eine Verhöhnung aller tragischen Kunst, ist nicht der vielgepriesene ‚Lohengrin' seiner dramatischen Grundlage nach alles menschlich-vernunftgemäßen Haltes bar, der Träger dieses Werkes ganz ohne Schuld und Sühne?" Ist die letzte Bemerkung richtig, so berührt Lohmanns Tristan-Satz sonderbar genug, da er in seinen Dichtungen selbst wie Wagner im „Tristan" nach Möglichkeit die äußere Handlung zurückdrängte. Die Lohmannsche Weisheit haben wir, wie bekannt, einige Jahrzehnte später in anderer Form wieder genossen, wie denn alle Wahrheiten, aber auch alle Torheiten von Zeit zu Zeit wiederkehren. —



Alexander Winterberger (geb. 1834).

Alexander Ritter[1] aus Narwa (1833—96) kam mit seiner verwitweten Mutter 1841 nach Dresden, wo er sich mit H. von Bülow befreundete. Er studierte bei Franz Schubert, Konzertmeister in Dresden, und später auf dem Leipziger Konservatorium bei David und Richter und heiratete 1851 Wagners Nichte Franziska. In Weimar ward er bald vertrauter Genosse des Wagner-Liszt-Kreises, war dann an verschiedenen Orten als Kapellmeister oder Komponist tätig, errichtete in Würzburg eine Musikalienhandlung und trat 1882 in die damals unter Bülow stehende Meininger Hofkapelle ein. 1886 siedelte Ritter nach München über. Hier ist er 10 Jahre später gestorben. Ritter ist eine der sympathischsten Erscheinungen jener Zeit. Zwar ist er in den beiden einzigen Opern, die er von vielen Entwürfen beendete, „Der faule Hans" und „Wem die Krone?", aus dem Bannkreise Wagners nicht immer herausgekommen und hat sich mit seinen Tondichtungen „Seraphische Fantasie", „Erotische Legende", „Olafs Hochzeitsreigen" (Walzer), „Karfreitag und Fronleichnam", „Sursum corda", „Kaiser Rudolphs Ritt zum Grabe", die heute leider kaum mehr zu Gehör gebracht werden, fest auf den Boden der Berlioz-Lisztschen Programmatik gestellt, die er freilich aus eigenen Mitteln erweiterte, auch zeigt seine Lyrik vielfach den sinnlich-schwülen Ton der Tristan-Epoche Wagners — allein Ritters Musik ist doch, am wenigsten in den beiden Märchenopern, frei von aller bloß äußerlichen Nachahmung,

[1] Vergl. S. von Hausegger, Al. Ritter. 1907. — Fr. Rösch im Musikal. Wochenblatt 1898.

ist getragen von stärkstem seelischen Empfinden, ist überzeugend in der tiefen Wahrheit ihres Ausdruckes. Einseitig ist sie ohne Frage, aber die sinnliche Glut ihres Gehaltes ist echt. Ritter ist nie zu der verdienten allgemeinen Anerkennung gekommen. Er stand haltlos im Leben da, vermochte nirgendwo recht Fuß zu fassen. Sicherlich hat das seinem Schaffen einen Teil seiner Richtung gegeben.

Hier muß ferner genannt werden Alexander Winterberger aus Weimar (1834 geb.), in Leipzig und von Liszt vorgebildet, der Klavierwerke, Lieder und gute „Geistliche Gesänge" u. a. schrieb. Winterbergers Verbindung mit dem Weimaraner Kreise ist keine tiefgehende. — Julius Reubke (1834—58) kam nicht zur Reife; hinterlassene Werke, je eine Klavier- und Orgelsonate, Psalm 94, Lieder u. a. zeigen die bedeutende Veranlagung ihres Schöpfers. — Heinrich Porges aus Prag (1837—1900) wirkte u. a. zu München in hervorragender Weise für die Wagner-Bewegung und leitete einen nach ihm genannten „Gesangverein" im Sinne der Verbreitung der neudeutschen Kunst, was freilich die Pflege der älteren Kunst nicht ausschloß. Als Schriftsteller ist Porges nur selten, als Komponist ist er mit wenigen Liedern an die Öffentlichkeit getreten. — Wendelin Weißheimer aus Osthofen in Hessen (1838—1910), Theaterkapellmeister in Würzburg und Mainz, später Lehrer in Straßburg, dann in Freiburg und Santa Maria am Comersee lebend und in Nürnberg gestorben, schrieb nicht unwirksame Lieder u. a. In seinen Opern „Theodor Körner" und „Meister Martin und seine Gesellen" zeigt er sich als Wagner-Epigone. — Dem Kreise gehören ferner an der Pianist Theodor Ratzenberger (1840 bis 1897) und Louis Brassin aus Aachen (1840—84), der gute Etüden schrieb und der Wagner-Sache durch geschickte Klavierparaphrasen diente. Schließlich muß hier noch des genialen Karl Tausig gedacht werden, eines der bedeutendsten Pianisten aller Zeiten. Er war am 4. November 1841 in Warschau geboren, hatte seine erste Ausbildung durch seinen Vater Aloys Tausig, einen Thalberg-Schüler (gest. 1885), erhalten und war von 1855 ab Liszts Schüler geworden. Schon im Alter von 30 Jahren starb Tausig, der nur weniges an eigenen Kompositionen

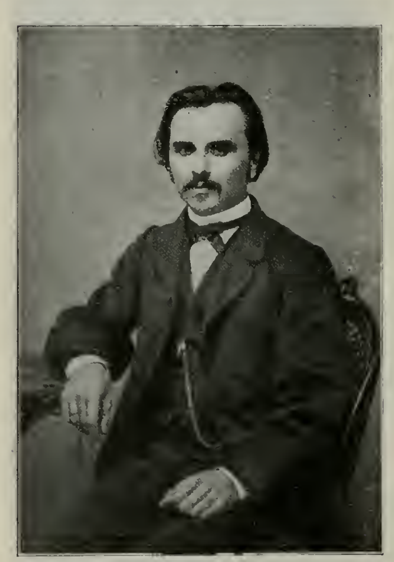


Heinrich Porges (1837 1900).
Nach einer Photographie im Besitze des Liszt-Museums in Weimar. (Liszt-Bibliothek L. Ramanns.)

hinterließ (Nouvelles Soirées de Vienne; Capricen etc.), aber manche ältere Werke zum Teil in guter (d moll-Toccata und Fuge von Bach), zum Teil in stilwidriger Bearbeitung (Scarlatti) herausgab und ein Meister im Ersinnen schwieriger klaviertechnischer Probleme war. H. Ehrlich veröffentlichte und ergänzte seine wertvollen technischen Studien.

Die Zahl der wirklichen und vorgeblichen Liszt-Schüler ist sehr groß. (Eine besondere Spezies waren die „Lieblings"-Schüler!) Sie alle hier aufzuführen ist unmöglich. Einige, deren Wirken bis in die unmittelbare Gegenwart reicht, werden uns noch später begegnen.

Fragen wir schließlich nach der historischen Bedeutung der neudeutschen Schule, so darf die Antwort so gegeben werden: der Geist, der Beethoven beseelte, wenn er die Tonkunst höher pries als alle Weisheit und Philosophie, er lebte in Liszt, dem freilich tiefer Gebildeten und weltmännisch gewandten Manne, fort, der wie jener ein Hoherpriester der Kunst war. Dies Bewußtsein von der ethischen Macht der Musik ging auf die Schule über und verbreitete sich von ihr aus weiter. Sicherlich sind unter den Jüngern auch solche gewesen, die dies Bewußtsein nur wie einen Prunkmantel zur Schau trugen, mit dem sie Eindruck und Vorteile zu erzielen suchten, während ihr Inneres von den treibenden Kräften in Liszt nicht berührt wurde. Aber auch Gestalten wie die H. von Bülows sind aus der reichen geistigen Atmosphäre Weimars erwachsen, die im Dienste der andern ein höchstes Glück sah und ein nicht minderes darin, um der Heiligkeit der Kunst willen das letzte zu wagen. Das ist eins jener Bänder, das Wagner, Liszt und Bülow mit der Romantik verbindet, jenes Gefühl, daß die Kunst Religion sei, das schon in Haydn wie eine Ahnung lebte und in seinen Äußerungen liebe und naive Formen annahm, das aus Mozarts Ausspruche „das Herz adelt den Menschen" zu uns wie mit Engelszungen redet und in Beethovens neunter Sinfonie im Jubelsturme einherbraust: Seid umschlungen, Millionen. Dieser Menschheitsgedanke ist freilich kein ausschließlicher Besitz der „modernen" Musiker geblieben; er wirkte auch in Joachim, in Brahms. Blieb bei ihnen die überkommene Form das Gesetz, an das nicht gerührt werden



Theodor Ratzenberger (1840—97).

durfte, so erwuchsen den Weimaranern aus der gärenden und dräuenden Zeit und ihren Idealen heraus neue Formbegriffe. Es ist töricht, dabei von Formlosigkeit sprechen zu wollen. Was Liszt in seinen einsätzigen sinfonischen Dichtungen schuf, war eine Form, die sich nach psychologischen Gesichtspunkten gliederte und das um seiner selbst willen geübte musikalisch-formale Element zurückdrängte. Das war nichts weiter als die extreme Konsequenz der Entwicklung der Musik, die jetzt ganz „Ausdruckskunst" geworden war. So wurde Liszt im Anschlusse an Berlioz zum Reformator. Und auch da ist ihm die Schule gefolgt, ohne sein Wirken freilich zunächst zu vertiefen und zu erweitern. War es ihr, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht bestimmt, auf dem Gebiete der Oper Bleibendes zu schaffen, so gebührt der Weimarer Schule das hervorragende Verdienst, die Klaviermusik gewaltig bereichert und entwickelt zu haben. Sie steht in schroffstem Gegensatze zu der Art von Brahms' Kunst, der äußerlich wirksame Technik nichts galt. Liszt hatte, durch Chopin und Paganini angeregt, die pianistischen Ausdrucksmöglichkeiten ins gewaltigste Maß gesteigert. Konnte die Schule den geistigen Gehalt nicht erhöhen, so folgte sie dem Meister im weiteren Ausbaue der Technik und erreichte da Höhen, die für alle Zeiten erstaunlich bleiben werden, freilich eine starke Scheidewand zwischen dem konzertierenden Künstler und dem Dilettanten aufrichteten. Und noch ein anderes läßt sich gegen diese Kunst sagen, das in der „Schule" immer stärker zu erkennen ist: die Richtung auf äußerlich Wirkungsvolles, ein Pomp, der mit dem inneren Gehalte nicht immer im Einklange steht, eine Sorglosigkeit auch in der Wahl der Ausdrucksmittel, die nicht selten ermüdet, eine nicht hinweg zu leugnende Nachlässigkeit in der technischen Arbeit.



Karl Tausig (1841—71).

Schon bei Beethoven war die Musik zur „Sprache" geworden. Das berühmte Instrumentalrezitativ der d moll-Sinfonie, das freilich auch wieder auf eine Reihe von Vorgängern zurückblickt, ist das bedeutendste Beispiel. Auch hier hat Liszt angeknüpft. Man hat ihm daraus oft den Vorwurf einer Armut seiner Erfindungskraft gemacht und es getadelt, daß seinen Chören und Liedern wie seinen Instrumentalwerken das rezitativisch Deklamierende

gleichfalls nicht fehle. Vom Standpunkte der „absoluten" Musik aus ist das zu verstehen; gleichwohl liegt hier ein Ferment des Fortschreitens der Kunst, ein neues Moment, das die Musik sich zu eigen machen mußte, wollte sie sich neue Ausdrucksgebiete erschließen. Hier liegt ein entscheidender Verbindungspunkt mit der naturalistischen Musik unserer Tage.

Deutsch-Österreich.

Überblickt man die Musikverhältnisse Wiens[1] in der Zeit kurz vor der großen Völkerbewegung von 1848, so ist das Resultat kaum anders als kläglich zu bezeichnen: von eigener, hochstrebender Kraft ist nicht die Rede, das Fremde wird mit Mißtrauen und hochmütiger Nichtbeachtung abgetan oder übersehen. Nur das allertraurigste Virtuosentum vermochte das Publikum zu fesseln. Je größer die musikalische Akrobatik, um so höher der Ruhm, um so glänzender die Entlohnung. In der Oper herrschten die Italiener. Das war die Kunst des Hofes, der Reichen. Die Kritik war unfähig, den Tiefstand zu begreifen. Als die Revolution kam, fielen die Kunstrichter, demokratischen Anwandlungen mehr wegen der Mode als aus Überzeugung erliegend, vor jedem, auch dem albernsten Freiheitssänger auf die Kniee. Hier und da schien es, als ließe sich doch ein allmählicher Umschwung zum Besseren verspüren. Doch dieser setzte keineswegs allgemein ein. Zuweilen kam Beethoven wieder zu Worte, aber die Wirkung seiner Musik verpuffte wie die demokratischen Reden. Statt die Kunst, wie man wähnte, zu retten, brachte die Revolution ihr Schaden: die großen Spiritual-Konzerte gingen ein, die Musikzeitungen fanden keine Leser mehr und nur große Anstrengungen vermochten die Gesellschaft der Musikfreunde und ihr Konservatorium über Wasser zu halten. Glückliche Neugründungen, der Sing- und der Orchesterverein, er-



Franz v. Suppé (1819—95).

[1] Vergl. Ed. Hanslick, Geschichte des Konzertwesens in Wien. Wien 1869.

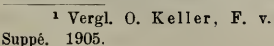
möglichten der Gesellschaft, ihren Wirkungskreis allmählich zu vergrößern. Unter dem Chormeister Herbeck wurden Bach, Händel, die großen Wiener, Schumann, der erst 1854 überhaupt in Wien zu Worte kam, Hiller und Liszt gepflegt. Auch der Männergesang gewann künstlerische Bedeutung, von konzertierenden Quartetten gab nur das Hellmesbergers regelmäßige Abende, doch auch andere erschienen, wie die Gebrüder Müller aus Braunschweig, die Florentiner u. a. m. Ende der 50er Jahre wurde Liszts Graner Messe gegeben, Fragmente aus den „Meistersingern" und dem „Ringe" erregten lebhaften Beifall. Einen hervorragenden Anteil an der Besserung der Dinge darf man Clara Schumann beimessen, der sich Jenny Lind, Joachim, Brahms, Stockhausen, Liszt, Rubinstein, Pruckner, Bülow, Tausig u. a. anschlossen.

Damit war der Wandel vollzogen. Aber Wien wurde keine im eigentlichen Sinne fortschrittliche Musikstadt, keine, in der ein einziger schaffender Künstler den Mittelpunkt für das gesamte Kunstleben abgegeben hätte. Brahms trat Bruckner gegenüber, der aus dem Geiste der Vergangenheit geborene Meister und der andere, der begeistert R. Wagner folgte. Hugo Wolf, der dritte große Künstler dieses Zeitraumes, bedeutete für Wien damals noch nichts. Noch einen anderen Kreis verkörpert Johann Strauß. Damit sind die Namen der Männer angegeben, die als Führer anzusehen sind; alle anderen sind mittlere und kleine Geister gewesen, mag auch der eine oder andere auf seinem Gebiete Gutes geschaffen haben. —

Mit Rücksicht auf den zur Verfügung stehenden Raum tun wir gut daran, hier eine Ordnung der Komponisten nach der am meisten hervortretenden Art ihres Schaffens vorzunehmen und beginnen mit den Vertretern der Operettenmusik. Der älteste dieses Zeitabschnittes ist Franz v. Suppé[1] (Francesco Ez. Erm. Cavaliere Suppe Demelli) aus Spalato in Dal-



Johann Strauß Sohn (1825—99).



[1] Vergl. O. Keller, F. v. Suppé. 1905.

matien (1819—95), Schüler von Sechter und Seyfried. Seine kirchlichen Werke, eine Sinfonie, Ouvertüren („Dichter und Bauer") lassen den gut geschulten Musiker erkennen. Suppés Ruhm ruhte auf seinen prickelnden Operetten (u. a. „Das Pensionat", „Flotte Bursche", „Die schöne Galathea", „Leichte Kavallerie", „Fatinitza", „Boccaccio" etc.). — Franz Richard Genée aus Danzig (1823—95) schrieb die Texte vieler Bühnenwerke für sich und seine komponierenden Genossen. Von seinen, die Arbeiten von Suppé, Strauß und Millöcker an pikanter Frische nicht ganz erreichenden Operetten seien genannt: „Der Seekadett", „Manon" usw. — Johann Strauß,[1] der treffliche Sohn des im 2. Bde. genannten Altmeisters des Wiener Walzers und selbst ein erfindungsreicher, geistsprühender Tanzkomponist („An der schönen blauen Donau", „Künstlerleben", „G'schichten aus dem Wiener Wald" usw.) leitete nach seines Vaters Tode dessen berühmt gewordenes Orchester, übergab es dann aber an seine Brüder Joseph (1827 bis 1870, Komponist von Operetten und Tänzen) und Eduard[2] (1835 geb.), der das Orchester 1902 in New York auflöste. Strauß' Operetten sind der rechte Typ der leicht beweglichen, graziösen, leichtlebigen Wiener Operette älteren Schlages, der auch Geist und musikalische Feinheit nicht fehlt, die wohl bestimmte Manieren im Stile zeigt und eine Reihe von Tanzformen bevorzugt, vor allem den Walzer, aber durch ihren Reichtum bodenständigen und frischen Empfindens und reizvoller Instrumentation immer wieder fesselt. Strauß schrieb u. a. „Die Fledermaus", „Cagliostro", „Das Spitzentuch der Königin", „Der lustige Krieg", „Eine Nacht in Venedig", „Der Zigeunerbaron". — Adolf Müller, Sohn des gleichnamigen Vielschreibers, dem die Bühne 640 Arbeiten zu Nestroyschen Possen u. a. zu „danken" hat, war Opern- und Operettenkomponist, brachte es aber zu keinem längeren Erfolge. Er lebte von 1839—1901. — Auch der viel gefeierte Max Wolf (1840—86), Schüler von Marx und Dessoff, ist bereits vergessen. („Die Schule der Liebe", „Im Namen des Königs", „Rafaela" u. a.) — Heute wird immer noch „Der Bettelstudent" Karl Millöckers aus Wien (1842—99) gegeben. Millöcker ist etwas grob-



Karl Millöcker (1842—99).

[1] Vergl. R. von Procházka, J. Strauß. 1900.
[2] Vergl. Ed. Strauß, Erinnerungen. 1906.

knochiger und derber als Strauß, aber auch er ist ein frischer Melodiker und hat rhythmischen Zug in seiner Musik. („Der tote Gast", „Diana", „Die Fraueninsel", „Der Regimentstambour", „Drei Paar Schuhe", „Die Musik des Teufels", „Das verwunschene Schloß", „Apajune", „Die Jungfrau von Belleville", „Der Vizeadmiral", „Die sieben Schwaben" usw.) — Die Wiener Operette wurde durch eine Reihe von österreichischen Komponisten und andere weit verbreitet. Ihr Einfluß war um 1880—90 ein großer, wenngleich nicht auch ein guter. Eine Zeitlang schien es dann, als sei ihre Macht gebrochen, bis sie in der Gegenwart wieder auflebte. In neuen Vertretern. Wirkliche Lebensdauer haben nur einige, als klassisch zu bezeichnende Werke, vor allem einige Operetten Offenbachs und Straußens „Fledermaus".

Von Opernkomponisten sind hier nicht viele zu nennen. Da ist zunächst der heute fast vergessene Johann Haßlinger von Hassingen (Joh. Hager) aus Wien (1822—98), der, Dilettant, schätzbare Kammermusik und die Opern „Jolantha" und „Marfa", auch ein Oratorium „Johannes der Täufer" schrieb. — Weiter der Mähre Ignaz Brüll aus Proßnitz (1846—1907), Schüler von J. Epstein (geb. 1832), Joh. Rufinatscha (1812—1893) und Dessoff. Brüll ist eine Zeitlang konzertierend gereist und 1872 ff. Lehrer in Wien (Horáksche Schule) gewesen. Seine Kompositionen sind ansprechend und gut gearbeitet, von hübscher Melodik und zum Teil vornehm-volkstümlicher Haltung. Opern: „Die Bettler von Samarkand", „Das goldene Kreuz" (sein bestes Werk), „Der Landfriede", „Bianca", „Königin Mariette", „Das steinerne Herz", „Gringoire", „Schach dem Könige", „Gloria", „Der Husar". Orchestermusik, Sinfonie, Serenaden, Ouvertüren, Klavierwerke und Violinkonzert mit Orchester, Sonate für zwei Klaviere, vier Suiten für Klavier, allerlei Kammermusik, Chöre u. a. m. Brüll ist von der Moderne nicht angekränkelt; sein ganzes Musikempfinden wurzelt in der späteren Romantik und auch etwas im Wiener Lokaltone. — Zu den un-



Ignaz Brüll (1846—1907).

sympathischsten Erscheinungen der fanatischen Wagner-Nachbeterei gehört der Wiener Adalbert von Goldschmidt (1848—1906) mit seinem „Helianthus" und der Trilogie „Gäa". In Hamburg wurde 1897 seine dritte Oper, die nach Busch gearbeitete „Fromme Helene" aufgeführt. Rob. Hamerling dichtete für ihn seine „Sieben Todsünden". — Von Max Joseph Beer aus Wien, geb. 1851, einem begabten Dilettanten, stammen hübsche Klavierwerke, die parodistische Operette „Das Stelldichein auf der Pfahlbrücke" und die Opern „Otto der Schütz", „Der Pfeiferkönig", „Der Streik der Schmiede". — Ferner sei genannt der Schüler von Zellner und Brahms Richard von Perger aus Wien, geb. 1854, der als Dirigent in Rotterdam und Wien tätig war und 1899—1907 das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde leitete. Besonders seine Kammermusik steht stark unter Brahms' Einflusse. Er schrieb die Opern „Der Richter von Granada", „Die zwölf Nothelfer" (Singspiel), „Das stählerne Schloß" (Märchen) u. a. m. — Endlich sei hier der Sänger, Theaterdirektor und Komponist Adolf Wallnöfer aus Wien (geb. 1854) angeführt, dessen Tätigkeit allerdings nur kurze Zeit seinem Vaterlande, mehr dem Auslande (Bremen, Stettin, Amerika, Rußland, Nürnberg etc.) gehörte. Er hat gefällige Lieder und wirksame Balladen, Chorwerke mit Orchester und die Oper „Eddystone" geschrieben.


Johann Herbeck (1831—77).

Von bekannten Wiener Dirigenten seien hier aufgeführt: Joseph Hellmesberger (1828—93), Sohn des trefflichen Geigers Georg Hellmesberger (1800—73) und Bruder des Opernkomponisten Georg Hellmesberger jr. (1830—52). Er war zu Hugo Wolfs Zeit Konservatoriumsdirektor. Sein Quartett (mit Durst, Heißler und Schlesinger) erfreute sich eines großen Rufes. — Ferner Johann Herbeck[1] (1831—77), der als Dirigent des Wiener Männergesangvereins und an andern Stellen Vorzügliches leistete (s. u. bei Bruckner) und Schuberts Männerchöre wieder zum Leben brachte. 1870 wurde er Direktor der Hofoper, um jedoch 5 Jahre später wieder in seine frühere Stellung, die des Leiters der Gesellschaft der Musikfreunde, zurückzukehren. Als Komponist von Sinfonien und Kirchenmusik ist er heute wohl vergessen; seine Männerquartette u. a. sind weit verbreitet. — Auch Eduard Kremser, geb. 1838 in Wien, hat sich als Dirigent des Männergesangvereins und Schöpfer frischer Männerchorwerke und Bearbeitungen

[1] Vergl. L. Herbeck, Joh. Herbeck. 1885.



Eduard Kremser (geb. 1838).

(Altniederländische Volkslieder u. a.) einen hochgeachteten Namen gemacht. Er schrieb auch eine Anzahl von Operetten, Klavierwerke u. a. m. — Thomas Koschat[1] aus Viktring bei Klagenfurt (gest. 1914), Student der Naturwissenschaften, dann Chorist der Hofoper, widmete sich darauf der Musik und wurde Domsänger. Seine schlichten, aber innigen (wenngleich oft geziert-sentimentalen) und humorvollen Männerquartette, auch ein Liederspiel „Am Wörther See", haben weite Verbreitung gefunden. —

Unter den Kirchenkomponisten der nachklassischen Zeit sind zu nennen: Jos. Preindl (1756—1823), Schüler Albrechtsbergers, Sigismund Neukomm (1778—1858), Schüler von Jos. und Mich. Haydn, ein äußerst fruchtbarer Tonsetzer (auch Opern, Oratorien und Lieder), Gottfried Preyer (1807—1901), Kapellmeister am Stefansdom, Franz Krenn (1816—97), Schüler Seyfrieds, Rudolf Bibl (1832—1902), einer der besten Meister dieser Zeit und vorzüglicher Orgelspieler u. a. m. In den Werken dieser Männer ist noch Kunst zu erkennen, andere aber, wie der Linzer J. B. Schiedermayr (1779—1840), der auch seichte Singspiele schrieb, komponierten Dutzendmusik — Klingklang, der des Ortes seiner Bestimmung so unwürdig wie nur möglich war. Die sogen. Breslauer-Schule (Jos. Schnabel [s. o.], Bernhard Hahn, Moritz Brosig, Max Filke † 1911) und die Regensburger Reform brachten die durchaus nötige Ein- und Umkehr. Unter den Vertretern der Reform-Richtung seien genannt August Weirich und Ignaz Martin Mitterer, geb. 1850. Andere wolle der Leser in K. Weinmanns Buche „Geschichte der Kirchenmusik" (2. Aufl. 1913) nachschlagen. — Hier ist auch des Reformators des jüdischen Tempelgesanges, Salomon



Thomas Koschat (1845—1914).

[1] Vergl. M. Morold, Das Kärntner Volkslied und Th. Koschat. 1895.

Sulzers aus Hohenems im Vorarlberg, als Oberkantor der jüdischen Gemeinde 1890 im Alter von 86 Jahren in Wien gestorben, zu gedenken. Sein „Schir Zion“, ein jüdisches Gesangbuch, dessen erster Teil Kompositionen von Seyfried, Schubert, Fischhof enthält, während der zweite Arbeiten von Sulzer bietet, erschien 1845 und 1868. „Der alte Sulzer“, eine populäre Wiener Figur, war ein hervorragender Sänger und Klavierspieler. Er glaubte an das Bestehen einer jüdisch-nationalen Musik und vermittelte diese Ansicht Franz Liszt. Auch Hanslick glaubt übrigens an eine Verwandtschaft der jüdischen Musik in den verschiedenen Ländern und meint, ihr Typus erinnere weit mehr an arabische, türkische und persische Weisen als an unsere modernen Nationalmusiken. Wissenschaftlich ist die auch von Breslaur (s. o.) berührte Frage noch nicht endgültig beantwortet worden.



August Wilhelm Ambros (1816—76).

Unter den Musikschriftstellern des Zeitraumes sind folgende zu nennen: Als Komponist von kirchlichen Werken, einer böhmischen Oper „Bretislav a Jitka“, Sinfonien, Ouvertüren, Liedern und Klavierstücken, in denen der Mendelssohn-Schumannsche Einfluß leicht zu erkennen ist, hat August Wilhelm Ambros heute keine Bedeutung mehr. Wohl aber wird sein Name als eines hervorragenden Forschers und Schriftstellers weiter leben, mag auch die mit größeren Mitteln, als sie ihm zu Gebote standen, unternommene musikgeschichtliche Arbeit der Gegenwart über manche seiner Resultate hinweggeschritten sein. Was Ambros' Schreibweise auszeichnet, ist, daß sie den glänzend geschulten Praktiker, den vielseitig gebildeten Mann und den Darstellungskünstler gleichzeitig erkennen läßt, eine Erscheinung, in der sich die tiefe, innerliche Erfassung des Einzelnen, seiner Kunst und ihrer kulturellen Vorbedingungen mit der Fähigkeit eint, künstlerisches Empfinden und sachliche, objektive Prüfung sich in der historischen Darlegung die Wagschale halten zu lassen. Ambros ist am 17. Nov. 1816 zu Mauth bei Prag geboren, studierte Jura und (privatim) Musik und wurde 1850 Staatsanwalt in Prag. 1856 veröffentlichte er seine geistvolle Schrift „Die Grenzen

der Poesie und Musik“ als Entgegnung auf Hanslicks bekanntes Werk über das Musikalisch-Schöne (s. o.) und begann 1860 seine Arbeit an der leider unvollendet gebliebenen „Geschichte der Musik“ (Bd. 1—4, 1862—78). Der erste Band wurde in 2. Auflage durch B. von Sokolovskys Zutaten nicht verbessert, den zweiten Band bearbeitete H. Reimann 1892. Der vierte Band, bis auf Palestrina und die Anfänge der Oper reichend, blieb Torso, einen fünften Band (Beispiele), der Ambros' Material benutzte, gab O. Kade heraus. 1869 wurde Ambros Professor, 3 Jahre darauf ging er nach Wien, wo er auf seinen beiden Gebieten (auch als Lehrer des Kronprinzen Rudolf) tätig war und am 28. Juni 1876 starb. Als weitere Schriften von ihm sind zu nennen: „Kulturhistorische Bilder“ . . . (1860, 1. Aufl.), „Bunte Blätter“ (2. Aufl. 1896) u. a. m.

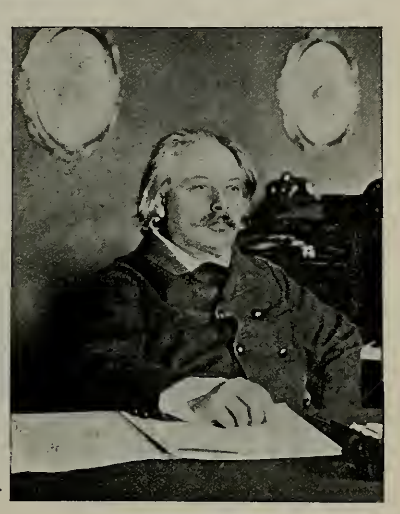
Martin Gustav Nottebohm aus Lüdenscheid (1817—82), Schüler von Berger und Dehn, später von Mendelssohn und Schumann, endlich von Sechter in Wien, lebte hier als Musiklehrer. Nottebohm, der einige Kammermusik- und Klavierwerke geschrieben hat, ist als trefflicher Beethoven-Forscher bekannt geworden: „Thematisches Verzeichnis“ . . . (1868); „Beethoveniana“ (2. Aufl. 1887); „Beethovens Studien“ (1873) u. a. m. — Karl Ferd. Pohl aus Darmstadt (1819—87), wurde nach längerem Aufenthalte in Wien und London, wo er Studien über Mozart und Haydn gemacht hatte, Bibliothekar der Gesellschaft der Musikfreunde. Er schrieb „Mozart und Haydn in London“ (1867) und begann eine Haydn-Biographie (unvollendet 1875. 1882; die Fortsetzung übernahm E. Mandyczewski). Pohl war auch an Eitners „Bibliographie der Musiksammelwerke des 16./17. Jahrhunderts“ beteiligt. — Theodor Helm (geb. 1843), ursprünglich Jurist, ist seit 1867 als Kritiker angesehener Blätter tätig und wirkt seit 1874 auch als Lehrer. Er hat beachtenswerte, freilich nicht erschöpfende Analysen der Beethovenschen Quartette (1885) und anderes geschrieben. — Mit der Geschichte der Musik in Wien und insbesondere mit der Brahms- und Anti-Wagner-Bewegung aufs engste verknüpft ist der Name Eduard Hanslicks, des Mannes, den Wagner einst in einer üblen Stunde als Hans Lick an die Stelle des späteren Beckmesser stellen wollte. Hanslicks Bedeutung mit einem Federstriche abzutun, ist nicht gut möglich, ihn als Verächter Wagners auszugeben, entspricht nicht ganz der historischen Wahrheit. Bekämpfte er den Bayreuther Meister, so geschah das nicht aus Gründen kleinlicher Nörgelsucht, sondern aus Überzeugung, und lebte er noch heute, so würde Hanslick einen großen Kreis von Anhängern um sich scharen, da manche seiner Ansichten über Wagners Musik heute allgemeiner verbreitet sind, als vor der Öffentlichkeit zugestanden wird. Ohne jede Frage war Hanslick ein feiner, geistreicher und witziger Kopf. Daß er Parteimann wurde und sich als solcher fühlte und gebärdete, war vielleicht weniger seine als die Schuld seiner Gegner. Viel befehdet wird noch heute Hanslicks Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“ (1854 erste Auflage), die in alle modernen Kultursprachen übersetzt und ein Ausgangspunkt der modernen Musikästhetik wurde.

Die kleine Arbeit hat das unleugbare Verdienst, mit einem Schlage der überschwänglich fantastischen und sentimentalen Ein- und Überschätzung der Musik ein Ende gemacht zu haben, wenngleich freilich nur ein vorübergehendes, da ja die Gegenwart wieder in den Gefühlsnebel, wo er am dicksten ist, munter hineintappt. . . . Hanslicks Grundsatz ist dieser, daß die Musik keinen Inhalt habe, bloß tönend bewegte Form sei. Damit nahm er Stellung gegen Berlioz-Liszt, denen die Tonkunst nur Ausdruck eines poetischen Inhalts war, der seinerseits die Form der Tonwerke zu bestimmen habe. Daß Hanslick in seiner negierenden Weise zu weit ging, ist klar: bestände die Arbeit des Komponisten nur in einem objektiven Formen des Tonmaterials (was ein jeder dann mit Fleiß erlernen könnte), so wäre auch das Nachschaffen solcher „Kunstwerke" nur eine Frage des Fleißes. Aus solcher Tätigkeit entsteht aber höchstens ein kunstgewerbliches Werk, keine Künstlerarbeit. Die „tönend bewegte Form" ergibt nur die mehr oder weniger reizvolle äußere Gewandung, enthüllt aber das eigentliche Wesen der Tonkunst nicht, das innere Bewegung ist, resp. die innere Bewegung in der äußeren Form widerspiegelt. Hanslick hatte recht, gegen die Stellung zu nehmen, die der Musik die Fähigkeit zusprachen, sich in begrifflicher Deutlichkeit zu äußern. Darin aber irrte er, was die geschichtliche Entwicklung der Programm-Musik tausendfach bewiesen hat und a priori klar sein sollte: er bestritt mit Unrecht, daß in gewissen programmatischen Stoffen, in ihrem Gefühlsgehalte eine latente Musik liegt, die die Widerspiegelung in Tönen dem Gefühlsverständnisse durchaus vermitteln kann. — Von Hanslicks zahlreichen Arbeiten seien außer der erwähnten genannt: Geschichte des Konzertwesens in Wien (1869/70). Aus dem Konzertsaal (1870). Die moderne Oper, 9 Bände (1875 ff.). Aus meinem Leben (1894). Konzerte, Virtuosen und Komponisten der letzten Jahre (3. Aufl. 1896). Hanslick wurde am 11. Sept. 1825 in Prag geboren, war Schüler von Tomaschek, studierte Jura und wurde Staatsbeamter. Als Kritiker begann er 1848 tätig zu sein; er habilitierte sich 1856 für Musik in Wien und wurde 1861 Professor e. o. und 1870 Ordinarius. Er starb am 6. Aug. 1904 in Wien.

Ehe wir uns den großen Wiener Meistern, Wolf und Bruckner, zuwenden, wollen wir die Verhältnisse im übrigen deutsch-österreichischen Gebiete kurz betrachten. In **Prag** ist das Musikleben im wesentlichen an das 1810 gegründete Konservatorium gebunden gewesen[1]. Die Lokalgeschichte wird im einzelnen die Etappen aufzuweisen haben, die aus einem Zentralsitze deutscher Kultur heraus zu der Lage der Dinge führten, die wir heute beklagen. Nichts kann für den Wandel der Anschauungen bezeichnender sein, als die Gegeneinanderstellung der Tatsache, daß kurze Zeit nach der Ernennung von

[1] Vergl. Joh. Brauberger, Das Konservatorium in Prag. Übersetzt von E. Bezecný. Prag 1911.

Berlioz, Ernst, N. Gade, Liszt, Kalliwoda, Marschner, Mendelssohn, Meyerbeer, Molique, Schumann und Spohr zu Ehrenmitgliedern des Konservatoriums die Büsten der deutschen Großmeister der Tonkunst neben denen Schillers und Goethes feierlich im Gebäude der Anstalt aufgestellt wurden (1848) und der anderen, daß 1913 die alte deutsche Kulturstätte Prag Mozart einen Platz für sein Denkmal weigerte, demselben Mozart, der einst für „seine Prager" Unsterbliches geschaffen hat. . . . Wir wollen uns hier mit den Anfängen der tschechischen Nationalmusik und ihrer Entwicklung nicht befassen. Das wird an einer späteren Stelle dieses Buches geschehen. Hier gilt es zunächst, Meister aufzuführen, die noch ganz im Sinne des gemein-europäischen Musikausdrucks schufen.



Karl Goldmark (geb. 1830).

Die älteren seien nur ganz kurz erwähnt: Bernhard Wenzel Stiastny (1760—1835) und sein Bruder Franz Johann Stiastny (1764—1820), beide Cellisten und achtbare Tonsetzer. — Dionys Weber (1766—1842), Schüler von Abt Vogler, erster Direktor des Konservatoriums, als Komponist von Tänzen und Opern etc. bekannt. — Joh. Wenzel Tomaschek (1774—1856), vortrefflicher Organist und Lehrer (u. a. Kittls, s. u.) — Friedr. Wilh. Pixis aus Mannheim (1786—1810) schrieb gute Kammermusik. — Der Klarinettist Franz Theod. Blatt (1793 geb.). — Joseph Proksch (1794—1864) errichtete 1830 in Prag eine Klavierschule und war ein achtbarer Komponist. — Karl Franz Pitsch (1789—1858) war Organist der Nikolaikirche und Direktor der Organistenschule. Er schrieb Orgelwerke u. a. m. — Johann Friedrich Kittl aus Worlik (1809—68) war Schüler von Tomaschek und folgte D. Weber als Leiter des Konservatoriums. Er hat sich als Opernkomponist bekannt gemacht (u. a. „Die Franzosen vor Nizza", Text von R. Wagner) und schrieb auch Sinfonien u. a. Ein später zu nennender Komponist tschechischer Opern, Franz Skraup, bereitete die romantische Epoche, die mit Kittls Tätigkeit voll einsetzte, vor. Kittls Vorbild waren die Leipziger Gewandhauskonzerte. Doch war er vorurteilsfrei genug, auch Berlioz in Prag in vortrefflicher Weise einzuführen, ebenso verwendete er sich dafür, daß die Konservatoristen in Prag bei den Aufführungen des „Tannhäuser" mitwirken durften. Er betonte, daß der „Zukunftsmusik" kein Hindernis in den Weg gelegt werden dürfe, da das Publikum und

die Künstler ein Anrecht darauf hätten, die viel umstrittene Kunst selbst kennen zu lernen. — Robert Führer (1807—61) folgte 1839 Vitásek als Domkapellmeister und siedelte später nach Braunau, Gmunden und nach Wien über. Eine Auswahl seiner kirchlichen Werke gab J. E. Habert heraus. — Moritz Mildner (1812—65), Geiger, war u. a. Lehrer von Fl. Zajic. — Andere Künstlernamen des Zeitraumes wolle der Leser aus Joh. Braubergers oben angeführtem Werke entnehmen. Tschechische und deutsche Namen mischen sich in dem Verzeichnisse. Für die Musikgeschichte sind sie, abgesehen von den uns später eingehend beschäftigenden, nicht von großer Bedeutung gewesen, obwohl sie zum Teil an ihrem Orte Gutes geleistet haben. —



Joseph Pembaur (geb. 1848).

Einige Namen aus dem übrigen Österreich und Ungarn, soweit nicht die national gefärbte Musik in Frage kommt, seien hier angefügt. Fr. Robert Volkmann[1] aus Lommatzsch i. S. (1815—83) wurde S. 125 bereits erwähnt. Heinrich Esser[2] aus Mannheim (1818—72) wirkte in seiner Vaterstadt, Mainz und Wien (Hofkapellmeister) und siedelte nach seiner Pensionierung nach Salzburg über. Opern: „Silas", „Riquiqui", „Die beiden Prinzen". Orchester- und Kammerwerke. Lieder und beliebte Männerchöre. Hans Schläger aus Felskirchen (Oberösterreich), 1820—85, Chormeister des Wiener Männergesangvereins, 1861 Domkapellmeister in Salzburg, schrieb die Opern „Heinrich und Ilse" und „Hans Heidekuckuck", ein Quartett, das sinfonische Gedicht „Waldmeisters Brautfahrt", Sinfonien, Messen, Lieder u. a. m. — Heinrich Weidt aus Koburg (1828 bis 1901) war als Theaterkapellmeister und Opernkomponist tätig und schrieb auch einst viel gesungene volkstümliche Lieder. — Karl Goldmark[3] aus Keszthely i. U., Schüler von Jansa in Wien, bildete sich später im wesentlichen autodidaktisch weiter und erregte eine Zeitlang Aufsehen durch seine Opern, bis man deren durchaus eklektischen Stil allgemeiner erkannte. Goldmark ist ein guter Klang-

[1] Vergl. Hans Volkmann, R. Volkmann. 1902.

[2] Vergl. E. Istel, R. Wagner im Lichte eines zeitgen. Briefwechsels. 1902. — Hanslick, Suite (1884) und „Aus neuer Zeit". 1900.

[3] Vergl. O. Keller, K. Goldmark. 1901.

künstler, der die Wirkung genau berechnet, aber nicht Ästhetiker genug, um immer fein abzutönen. Er ist Meyerbeer-Nachfolger, sieht Wagner Äußerlichkeiten ab, wandelt in Humperdincks Bahnen — wie es die Forderung des Tages gerade mit sich bringt. Stimmungsbilder zu schaffen, befähigen ihn sein ausgesprochener Sinn für Klangcharakteristik und tonsetzerische Gewandtheit. Aber die sinnliche Schwüle, die zum Teil über Goldmarks Musik liegt, die Einseitigkeit ihres Ausdruckes und ihre Üppigkeit täuschen je länger je weniger über ihre innere Nichtigkeit. Auch bei ihm zeigt sich die Sucht, zwischen der älteren romantischen Kunst und Wagner-Liszt zu vermitteln. Das gibt jene Halbheit und Unwahrhaftigkeit des Stiles, der uns so oft an den Werken dieser Periode begegnet. Opern: „Sakuntala“, „Die Königin von Saba“, „Merlin“, „Das Heimchen am Herd“, „Die Kriegsgefangene“, „Götz von Berlichingen“, „Ein Wintermärchen“, Sinfonien („Ländliche Hochzeit“), Ouvertüren, Violinkonzerte, Kammermusik, Klavierwerke, Männerchöre (das wirkungsvolle „Frühlingsnetz“) u. a. m. — Joseph Pembaur aus Innsbruck (geb. 1848) studierte an den Konservatorien in Wien und München und wurde akademischer Musikdirektor in seiner Vaterstadt, wo er sich durch Messen, schöne Lieder und vortrefflich gearbeitete Chorwerke („Gott der Weltenschöpfer“, „Die Wettertanne“, „Bilder aus dem Leben Walthers von der Vogelweide“) u. a. bekannt machte. Seine Söhne sind der vortreffliche Pianist Joseph Pembaur jr., geb. 1875, von Rheinberger, Thuille und Reisenauer geschult, und Karl Pembaur, geb. 1876, Schüler seines Vaters und Rheinbergers, der in Dresden lebt. — Der Kärntner Friedrich von Hausegger, einer der bedeutendsten neueren Asthetiker („Musik als Ausdruck“. 1885. 1. Aufl., u. a. m.), Schüler u. a. von Dessoff, studierte Jura und war Advokat, ehe er sich ganz der Musik zuwandte. Seit 1872 war er als Dozent an der Universität Graz tätig. Hier starb er 1899 im Alter von 62 Jahren.

Anton Bruckner.

Aus der Reihe der deutsch-österreichischen Tonkünstler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ragen zwei Männer hervor, auf die der Genius der Kunst seine Gaben in verschwenderischer Fülle häufte. Beide, so verschiedenartig sich ihr Leben gestaltete und so wenig sich ihr geistiges Wesen glich, sind nahezu unverstanden ihre Bahn gezogen; der eine, ältere, fast ohne jede tiefere allgemeine Bildung, ohne die Gabe, seinen Werken ein strengster Richter zu sein, wurde 50 und mehr Jahre alt, ehe die Welt ihn beachten lernte; der andere, ein wissensdurstiger Feuerkopf und Draufgänger und dann wieder ein stiller Träumer, fand Widerspruch auf Widerspruch, bis das harte Schicksal seinen Geist brach und ihn in die Nacht qualvoller Leiden warf. Was von Hugo Wolf nicht gilt, darf von Anton Bruckner

gesagt werden: er war eine durchaus problematische Erscheinung, ein Mann, der mit sich selbst sozusagen nicht fertig geworden ist. Überblickt man das Arbeitsgebiet beider Meister, so wird man Bruckner den universaleren nennen müssen, da Wolf sich im wesentlichen auf das Lied beschränkte oder doch in ihm sein Bestes und das Dauernde gab.

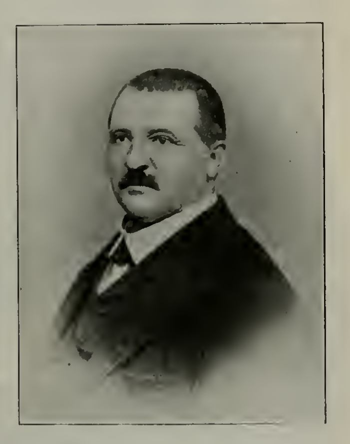
Anton Bruckner wurde als Sohn eines musikkundigen Dorfschullehrers am 4. September 1824 zu Ansfelden in Oberösterreich geboren. Als Sängerknabe im Stifte St. Florian und später als Schulgehilfe in Windhag, dann Lehrer und Organist in St. Florian, durchlebte er eine armselige Zeit, die er durch eifrige Musikstudien überwand. Sie ermöglichten es ihm, 1855 Domorganist in Linz zu werden. Wie schon vorher, wenn er genügende Mittel besaß, um sich auf die Fahrt zu machen, fuhr Bruckner von da ab mehrmals nach Wien, um sich bei Sechter im Kontrapunkt weiterzubilden, und von 1861 an studierte er bei Otto Kitzler[1] (geb. 1834) in Linz Formenlehre und Orchestration. Von ihm wurde er in die Kunstwelt Wagners eingeführt. Anton Bruckner war damals bereits von Männern wie Herbeck und Dessoff als trefflicher Organist und Kontrapunktiker anerkannt. Wandte er sich nun an Kitzler, den jüngeren Genossen, als Lehrer, so geschah dies ohne Frage in der Erkenntnis der Einseitigkeit und Dürre seiner bisherigen Schulung. Kitzlers freie Anschauungen, seine eigene Abneigung gegen alles beschränkend Doktrinäre, weckten bei Bruckner lebhaften Widerhall, obwohl dieser anderseits vom Autoritätenglauben nie frei wurde. Als ihm starke Zweifel an seiner künstlerischen Sendung kamen, sah er Wagner selbst, der sogleich Anteil an den Arbeiten des unbeholfenen, weltfremden Organisten gewann, freilich nicht in die Lage kam, dem Kunstgenossen zu helfen. Es ist das Verdienst Johann Herbecks gewesen, seinen entscheidenden Einfluß zu-



Anton Bruckners Geburtshaus in Ansfelden.
(Aus: „Gräflinger, Anton Bruckner.")

[1] Vergl. O. Kitzler, Musikalische Erinnerungen. Brünn 1904.

gunsten Bruckners geltend gemacht zu haben, als mit Sechters Tode dessen Stelle als Hofkapellorganist und Professor am Konservatorium frei wurde. Herbeck war ein lebhafter, allem Fortschritte huldigender Geist, der spiritus rector des damaligen Wiener Musiklebens, dem er unausgesetzt neue Nahrung zuzuführen bestrebt war. Eine Natur wie die Bruckners, in dem sich die schroffsten Gegensätze vereinten, in dem Gigantisches, Wildes, Bizarres sich mit bodenständig Behaglichem und mit großem kontrapunktischen Können zu einem seltsamen Ganzen zusammenfand, mußte Herbeck fesseln. Er bewunderte ihn nicht kritiklos, verehrte Bruckner aber und war ihm behilflich, voran zu kommen.[1] Zum Teil geht wohl auch das Ausspielen von Bruckner gegen Brahms auf Herbeck zurück, obwohl die eigentlichen Kämpfe um die beiden Meister erst nach Herbecks Tode einsetzten.


Anton Bruckner im 44. Lebensjahr.

Seit 1875 versah Bruckner auch das Amt eines Lektors an der Universität, die ihn 1891 zum Ehrendoktor ernannte. Die zahllosen Widerstände zu erzählen, die seine Kunst fand, kann hier nicht unternommen werden. Objektiv sind sie (Hanslick spielte eine führende Rolle) bisher noch nicht geschildert worden, wie denn überhaupt eine sachliche Prüfung seines Wirkens im einzelnen noch aussteht. In Wien ist Anton Bruckner am 11. Oktober 1896 gestorben, nachdem er seine „Berühmtheit“ noch erlebt hatte.[2]

Das Bild des Meisters schwankt noch stark in der geschichtlichen und ästhetischen Wertung. Der Übereifer der Partei hat es ebensosehr verzeichnet wie die Feder der Gegner. Mißt man seine Musik an der von Brahms, so tritt eine Wesenseigentümlichkeit sofort zutage: Brahms, der an der Kunst der Alten groß und vom Volksliede befruchtet wurde, hat zu Wagners Schaffen in keinem inneren Verhältnisse gestanden, wie das bei Bruckner in hervorragendem Maße der Fall war. Wohl hat auch er als Kontrapunktiker Großes geleistet, und den Weisen seiner österreichischen Heimat verdankt er das Erfreulichste und Eingängigste seiner Kunst. Aber seine gesamte Richtung ist doch eine, die einer andern geistigen Atmosphäre entstammt. Brahms ist vor allem Lyriker; sein Empfinden ist bei aller Tiefe doch gemessen im Ausdrucke, bestimmt durch seine nordische Heimat, durchdrungen von der Scheu, mit

[1] Vergl. Joh. Herbeck, Ein Lebensbild von seinem Sohne Ludwig. Wien 1885.

[2] Vergl. Rudolf Louis, A. Bruckner. 1905. — Wertvoller ist, weil besonnener und weniger überschwänglich, Franz Gräflingers Anton Bruckner (1911). — M. Morold, A. Bruckner. 1911. — Vergl. auch W. Niemann, Die Musik seit R. Wagner. Berlin 1913.
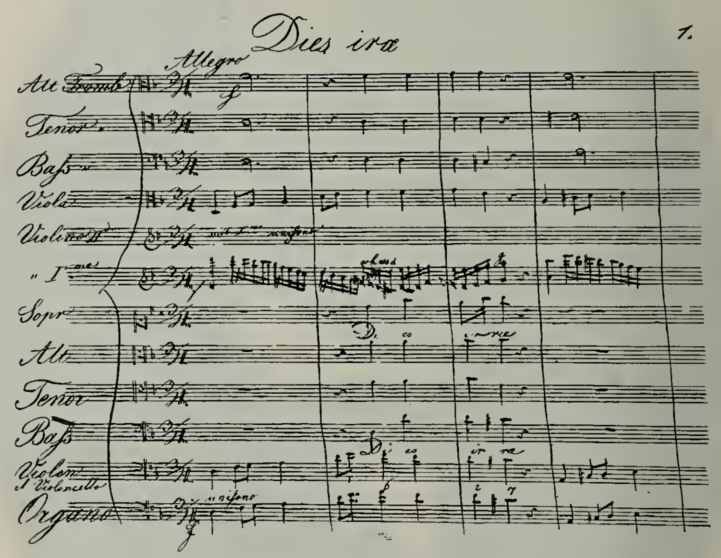
irgendwelchen aufdringlichen Mitteln zu wirken. Auch dort, wo Brahms seine ganze Kraft entfaltet, ist er einfach in seiner Größe. Ganz anders Bruckner, dem sonderbarerweise das Gewaltige, Pomphafte, Glänzende Grundbedingung seiner ganzen künstlerischen Existenz war. Wie es für immer ein Geheimnis bleiben wird, wie Schubert trotz seiner geringen allgemeinen Bildung in die erhabene Tiefe des Goetheschen Geisteslebens eindringen konnte, so wird man auch nie begreifen können, daß Bruckner imstande war, aus der niederen Sphäre seiner Jugend den Sprung in die Welt zu tun, aus der uns fast alles wie mit Rätselaugen anblickt, in die Welt einer erstaunlichen, riesenhaften geistigen Größe. Aber in dieser Welt lebt vieles in einem chaotischen, ungeordneten Zustande — ein schrankenloses Leben, dem wir oft hilflos gegenüberstehen. Das hat Bruckner vor allem mit Schubert gemein, daß er seine Werke nicht innerlich durchzuarbeiten, sie nicht stofflich zu bändigen vermochte. Sie wuchsen ihm mit ihrer Ideenfülle über den Kopf, in der dialektischen Auseinanderlegung seiner Themen fand er oft gar kein Ende. Fehlt es jedoch bei Schubert nicht an einem starken tragischen Untertone, dem Nachklange seines armen Lebens, so ist dieser bei Bruckner nirgends zu finden. Es ist, als ob ihn das Leben mit all dem, was es ihm an kleinlichen Sorgen, an Enttäuschungen und Zurücksetzungen gebracht hat, innerlich gar nicht berührt hätte. Man hat sein Schaffen ein naives genannt. Das ist insofern richtig, als Bruckner, wie von elementaren Gewalten getrieben, sich in Tönen aussprechen mußte. Aber es ist falsch, in diesem Schaffen keine reflektorischen Kräfte tätig zu sehen. Reflektiert sind zahllose Stellen seiner Kompositionen, in denen der Kontrapunktiker am Werke ist, der absolute Musiker, dem es eine Freude war, sein Tonmaterial nach immanenten Gesetzen zu formen und wieder zu formen. Unreflektiert sind seine Schöpfungen aber insofern, als sie mit den die Zeit ihrer Entstehung tragenden Ideen keinen merklichen Zusammenhang haben. So sind seine Werke geradezu zeitlos zu nennen; zeitlich bestimmt sind sie fast nur durch das klangliche Gewand, das sie tragen. Und das gerade erscheint als das Problematische von Bruckners ganzer Erscheinung, daß Einer so Vieles und so Großes zu geben hatte und vom Leben und der Welt selber nichts wußte und wollte, geradezu ihrer unbewußt schuf, aber doch kein fahriger, haltloser Träumer wurde. Freilich auch kein Prometheus, kein Faust, der die Tiefen der Erde durchmaß und in schwerem Ringen um Erkenntnis der letzten Geheimnisse kämpfte. Auch kein hartnäckiger Zweifler, wie es Beethoven war, sondern ein strenggläubiger, der Kirche und ihren Satzungen unbedingt ergebener Katholik: bildete sich in Beethoven der Widerstand gegen die kirchliche Lehre vornehmlich durch seine Bekanntschaft mit Kants Philosophie aus, drängte ihn sein philosophierender Kopf in der Missa solemnis zu einem die kirchliche Lehre abweisenden Tone, so berührten den Menschen Bruckner Zweifel und Skrupel nicht: es ist in seinem gigantischen „Te Deum", als seien diese nur dem Musiker nahe getreten, der ihrer als wirksamer Gegenmittel bedurft hätte, um sein Glaubensbekenntnis um so machtvoller und nachdrücklicher auszusprechen. Die Ahnenreihe des Roman-



Anton Bruckner (1824—96)

tikers Bruckner geht über Wagner, Liszt, Berlioz, Weber auf Schubert zurück. Mit Schumanns Kunst hat die seinige nichts zu tun; an Liszt erinnert zuweilen ein gewisses sinnlich-ekstatisches Wesen, an Schubert, den Heimatkünstler, eine schon hervorgehobene Seite in Bruckner, die am ungezwungensten in den ländlerartigen Abschnitten seiner Sinfonien in die Erscheinung tritt.

Als Kirchenkomponist schuf Bruckner die Messen in d moll (1863/4), e moll (1866), f moll (1867/8), das erhabene Te Deum (1883/4), den 150. Psalm (1892) und kleinere Werke (6 Tantum ergo, Ave Maria, 4 Graduale u. a.).



Handschrift Anton Bruckners.

Eine erstaunliche Fülle von Gedanken ist hier zu finden, aber auch die Unfähigkeit Bruckners, sich den Forderungen des liturgischen Rahmens zu fügen. Der Musiker setzt sich unbekümmert über die Forderungen der Kirche hinweg, denen sich der Mensch willig beugte. Weiter sind zu nennen die Sinfonien: No. 1 in c moll (1865/6, umgearbeitet 1890/1), No. 2 in c moll (1871/2), No. 3 in d moll (1873), No. 4 in Es dur (1874, die romantische), No. 5 in B dur (1875/8), No. 6 in A dur (1879/81), No. 7 in E dur (1881/3), No. 8 in c moll (1885/6), No. 9 in d moll (1891/4). Bruckners Sinfonien werden schwerlich jemals eine Rolle spielen wie die Beethovens, es sei denn, daß die Zahl der guten Orchester sich noch wesentlich vergrößerte und das Musikempfinden der Menschen sich völlig umwandelte und ihre Aufnahmefähigkeit sich bedeutend steigerte. Gewiß braucht der Künstler sich und seinem Wollen aus Rücksicht

auf das Publikum keine Schranke aufzuerlegen, sofern dies Wollen ein hohes und reines ist. Zeigt sich jedoch, daß das Streben ins formal Maßlose sich mit der Unmöglichkeit, eine klare Gliederung der Gedanken zu erreichen, eint, zeigt sich ferner, daß zwischen Wollen und Vollbringen ein Widerspruch klafft, der Art, daß auch das Nebensächliche in der gleichen breiten Weise behandelt wird, wie die Hauptsache, so hat der Kritiker das Recht der nur bedingten Anerkennung des ganzen Werkes. Die Weiterbildung der klassischen Sonatenform über Beethoven hinaus geschah erst durch Brahms. Schon Schubert ließ sie zerflattern, mehr noch Schumann. Aber während Schumann zwingende Logik im Baue seiner Sinfonien nie vermissen läßt, tut dies Bruckner, der die Sätze seiner Sinfonien öfter nahezu wahllos nebeneinander setzt, fast durchweg. So bilden diese kein organisches Ganzes, nichts, das uns in seiner Gesamtheit zum inneren Mitleben zwänge. Bruckners Sinfonien, so Herrliches sie im einzelnen enthalten, fehlt die architektonische Gliederung: das Heterogenste steht nebeneinander, findet sich, vereinigt sich nicht. Aber empfindet man diesen Mangel auch immer wieder (er zeigt sich vorwiegend in den Eck- und ganz besonders in den Schlußsätzen), so wird man die formell am geschlossensten erscheinenden Scherzi rasch lieben lernen und vor den tiefgefühlten langsamen Sätzen in bewundernder Andacht stehen. Was Bruckner hier (das bezieht sich gleichermaßen auf seine Kammermusik, ein Quintett in F dur) geschaffen hat, das steht in der wahrhaft überirdisch verklärten Hoheit seines Klangs, in seinen tiefen, herzwarmen Tönen in der Literatur seit Beethoven nahezu ohne gleichen da. Hier ist jener hymnisch-erhabene Tonfall der Sprache eines Einsamen, der den letzten Schleier von seiner Seele hebt und Zwiesprache mit dem Urgeiste hält, als



Bruckner Denkmal im Wiener Stadtpark.

dessen Kind er sich fühlt. — Neben diesen großen Werken verschwinden die andern, Männerchöre mit Orchester und Klavier und ohne Begleitmusik, und einiges andere. Ein Verzeichnis der Werke findet der Leser bei Gräflinger a. a. O. S. 145 ff. Bestimmen wir die historische Stellung Anton Bruckners. Er wäre als Kirchen- und Instrumentalkomponist insofern, als er seine Kunst von allen programmatischen Anwandlungen frei gehalten hat, den Epigonen der klassischen Periode zuzuzählen, wiese nicht seine Klangcharakteristik durchaus auf romantischen Ursprung. Mit den reinen Romantikern wiederum hat er darüber hinaus fast nichts zu tun, da in seinem Schaffen alles das fehlt, was im Lebenswerke jener das Bedeutendste erscheint, das Lied, die kleinen Instrumentalformen poetisierenden Inhaltes. So darf Bruckner mit Recht eine besondere Stellung in der Geschichte seiner Kunst angewiesen werden, die ihn zwar keineswegs außerhalb der Entwickelung stellt, ihn aber doch weder als den Vollender einer Richtung, noch als einen Meister zeigt, der neue, gangbare Wege eingeschlagen hätte. Zu vergleichen ist Bruckner mit keinem seiner Vorgänger. Er steht einsam da, eine das Höchste wollende gigantische Erscheinung, deren Wesen jedoch, wie man es auch betrachten möge, letzten Endes problematisch bleibt.

Hugo Wolf.

Die Geschichte des deutschen Liedes ist in den früheren Abschnitten dieses Buches bereits verfolgt worden. Die Entwickelung ist, von Schubert an, eine ununterbrochene gewesen: Löwe, Schumann, Franz, Ad. Jensen, Brahms mögen als die führenden Namen nochmals in die Erinnerung gerufen werden. Durch Liszt war aus dem formell geschlossenen „Liede“ zum Teil die nach deklamatorischen Gesichtspunkten bestimmte Szene geworden, die schön geschlungene melodische Linie fiel vor dem Bestreben, den Wortausdruck eindringlicher zu gestalten. Allein Liszt war einmal doch etwas im Wesen des älteren Liedstiles befangen und dementsprechend zuzeiten auch absoluter Melodiker, und anderseits stand ihm der deutsche Sprachgeist trotz seiner Beherrschung des Idioms doch zu fern, als daß er dies Deklamations-Prinzip hätte wirklich durchführen können. Durch Wagner war zur gleichen Zeit die „Sprachmelodie“ geschaffen worden, eine neue Art der Melodik, durch die eine alte musikdramatische Streitfrage — wieder einmal — zum vorläufigen Abschlusse gebracht wurde: die Gesangsstimme bewegt sich (wenn sie sich nicht in rein lyrischen Partien zu höherem Schwunge erhebt und Melodie im älteren Sinne wird) in einer dem natürlichen Sprachgefühle und den künstlerischen Sprachgesetzen entsprechenden Weise; die gleichzeitige, sinfonisch-thematische Orchestermusik wird zum Interpreten des Gefühlsgehaltes der Dichtung. Wenn nun behauptet wird, und zwar ohne jede Einschränkung, Hugo Wolf habe dies Bildungsprinzip auf das deutsche Lied übertragen, so muß dem in etwas widersprochen werden: einmal ist es durchaus nicht richtig, daß Wagner und Wolf die ersten Musiker

gewesen seien, die dem Geiste der deutschen Sprache keine Gewalt angetan und sinngemäß deklamiert hätten. Schon Schubert hat in mancher seiner Melodien die Reimbeziehungen und die Schlüsse der Verszeilen außer acht gelassen und seine Melodik in weiten Bogen, dem Satz- und Sinngefüge entsprechend, über sie hinausgespannt. Darin sind ihm seine Nachfolger gelegentlich nachgegangen. Prinzipiell durchgeführt wurde das neue Bildungsgesetz von ihnen freilich nicht. Das war das Originale in H. Wolfs[1] Kunst, daß er verstand, ein tiefes melodisches Empfinden mit dem natürlichen Sprachgefühle endgültig zu verschmelzen und diese Art des Melos, die sich mit bloßer rezitierender Deklamation nicht vergleichen läßt, die sinfonische, d. h. eine nach psychologischen Forderungen entwickelte Begleitmusik zu einem organischen Ganzen zu verbinden. Wolf war viel zu sehr ursprünglicher Melodiker, um die Singstimme zu einem bedeutungslosen Faktor im Liede herabzuwürdigen. Das taten erst in völligem Mißverstehen von Wagners Stilprinzipien seine Nachfahren. Also Wolf hat auch nicht erst das Klavier zu einem der Singstimme gleichwertigen Partner erhoben, der beleuchtete, untermalte und interpretierte. Derlei Behauptungen aussprechen, heißt die Geschichte des deutschen Liedes gründlich verkennen. Wolf hat seine Interpretation der Textworte durch seine Begleitmusiken im wesentlichen nach den Stilprinzipien der rhythmisch und harmonisch reichen Orchestermusik Wagners eingerichtet, ohne sich indessen hierauf zu beschränken oder die Leitmotivtechnik ihrem ganzen Umfange nach zu benutzen. Was man bei Wolf als Leitmotive (allenfalls) bezeichnen könnte, sind die von ihm gerne angewendeten kleinen charakterisierenden Figuren der Begleitmusik, die im Verlaufe eines Liedes gewissen Modifikationen unterliegen können. Er hat mit wunderbarer Schärfe den Zentralpunkt der Stimmung eines Liedes getroffen, von dem aus sich



Hugo Wolfs Geburtshaus in Windischgraz.

[1] Vergl. die Biographien von E. Decsey (4 Bde. 1903/6), E. Newman [Deutsch von H. v. Hase] (1907), M. Morold (1912). Wolfs Briefwechsel mit Kauffmann (1903), Faißt (1904), Grohe (1905), P. Müller (Peters Jahrbuch 1904) u. a. m Die Kritiken wurden herausgegeben von R. Batka und H. Werner, „Aufsätze“ von H. Bahr und dem H.W.-Ver. in Wien.

jedes einzelne Moment klar erkennen und abheben läßt, ohne daß doch je in seinen Liedern ein Stimmungsmosaik zu bemerken wäre, er hat sich in den Geist seiner Dichter vertieft, wie kein Liedschöpfer vor ihm es mit gleichem Eifer tat, er hat seine Kunst als eine solche betrachtet, die dem Worte des Dichters zu dienen habe, er ist achtlos am Minderwertigen vorübergegangen und hat nur das Beste der Literatur durch sein eigenes Schaffen zu verbreiten getrachtet, er hat Form und Gehalt seiner Lieder gleichzeitig aus seinen dichterischen Grundlagen abgeleitet und hat endlich in der Beschränkung auf einen knappen Raum einem Grundgesetze des „Liedes" Rechnung getragen. Stellt man Wolf mit Schubert zusammen, so wird man an diesem die gering entwickelte Fähigkeit bemerken, Dichtungen ihrem künstlerischen Werte nach zu unterscheiden, während Wolf mit unendlicher Sorgfalt und gewähltem Geschmacke seine Auswahl unter dem Guten traf. Das Geheimnis der Wirkung von Wolfs Liedern löst sich zum Teil wohl dadurch, daß er nicht die Gedichte, denen er zufällig begegnete, in Musik setzte, sondern einzelne Dichter musikalisch erfaßte: der Dichter selbst wurde ihm Führer für die ganze Ausgestaltung einer Liederreihe, die er infolgedessen auf einen gewissen Grundton abstimmte. So weisen denn, wenn man von Wolfs Jugendwerken u. a.

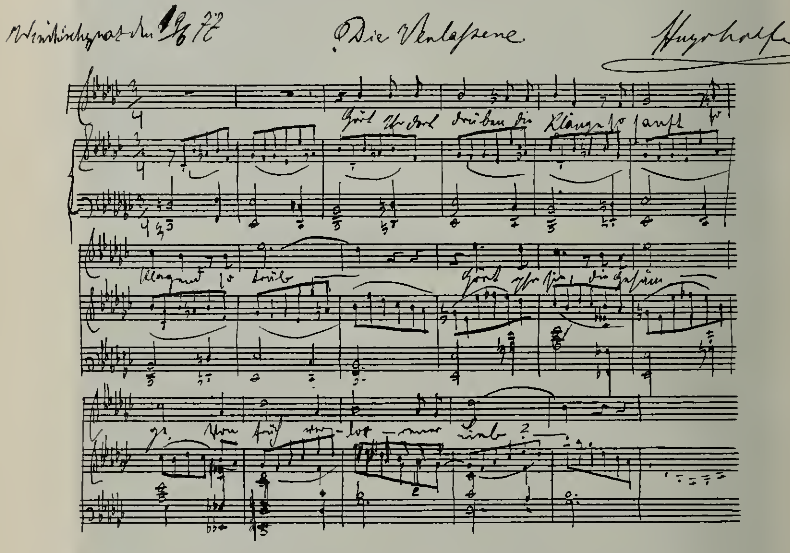


Hugo Wolf.



Hugo Wolf (1860—1903).

absieht, seine Lieder nach Mörike (16. Febr.—26. Nov. 1888), nach Eichendorff (zum größten Teile aus derselben Zeit), wie auch die nach Goethe (1888/9), aus dem spanischen Liederbuche von Heyse und Geibel (I. 1889/90 und 91; II. 1896), die drei Gedichte von Michelangelo (1897) eine ganz verschiedene Grundprägung auf. Diese Beschränkung auf einzelne Dichter fand erst 1888 statt, vorher hatte Wolf Scheffel, Goethe, Mörike, Kerner und Heine komponiert, aber auch hier bereits starke Ansätze seiner Eigenart gezeigt. Daß sich hie und da in diesen frühen Werken auch Anklänge an seine Vorgänger zeigen, darf nicht verwundern. Eine eingehende Analyse der Lieder würde



Handschrift Hugo Wolfs.

den erstaunlichen Stimmungsreichtum der Wolfschen Lyrik und auch das zeigen, daß der Meister über eine Zeit des Experimentierens mit dem Ausdrucke rasch hinwegkam, zu immer größerer Konzentration und zuletzt zu einem verhältnismäßig einfachen Stile gelangte, der aber an plastischer Klarheit und Schärfe gegenüber dem früheren nicht das geringste eingebüßt hat.

Wolfs Lieder als ein Ganzes genommen sind von der denkbar größten Geschlossenheit der Form; die Logik ihres Ausdrucks ist strenge durch den Sinn der Worte bedingt, die man zuerst völlig in sich aufnehmen muß, ehe man an die Lieder selbst herantritt. An ihnen wird man immer wieder aufs neue inne, daß die Zahl der Ausdrucksmöglichkeiten in Wolfs Tonsprache

Legion ist; seine Charakterisierungskraft ist nahezu ohnegleichen, gleichviel, was er in Musik setzte. Wahrheit des Ausdrucks ist sein Ziel gewesen und das hat er erreicht. Seine Textgliederung, die Art der Bewegung der Melodie, die gewählten Intervalle — alles ergibt sich aus dem natürlichen Flusse der Sprache, ohne doch zum hohlen, pathetischen Deklamieren oder naturalistischen Rezitieren zu werden, und aus dem seelischen Gehalte der Dichtung, ihrer Szenerie, ihren Bildern erblüht das Melos selbst und die harmonisch reiche und immer selbständige Klavierstimme.

Im Liede gab Hugo Wolf sein Bestes, obwohl aus allen seinen Arbeiten seine erstaunlich tiefen Geisteskräfte zu uns sprechen. Zu nennen sind davon zunächst die 6 Chorlieder zu Dichtungen von Eichendorff (1881), Jugendarbeiten; dann „Der Feuerreiter“ (gem. Chor und Orchester), „Dem Vaterland“, „Christnacht“, „Elfenlied“. Die Musik zu Ibsens „Das Fest auf Solhaug“ entstand 1892; sie ist den Worten gut angepaßt, geht jedoch etwas auf äußere, theatralische Wirkung. — Von instrumentalen Werken sind zu nennen: das Streichquartett in d moll, das in der Hauptsache dem Jahre 1879 entstammt. Es verrät vornehmlich im letzten Satze Zeichen jugendlicher Unreife. Ferner die sinfonische Dichtung „Penthesilea“ (nach Kleist, 1883), die einen starken Wagnerschen Einschlag, elementare Kraft und Leidenschaft und im mittleren Teile den wundervoll flimmernden, unbestimmt hin und her irrenden Ton der Traumstimmung, im ganzen aber doch Wolf nicht auf der Höhe seines großen Könnens zeigt. Dies entfaltete sich ihm erst unter dem unmittelbaren Einflusse des Wortes seines Dichters. — Als drittes Instrumentalwerk endlich ist die 1893/94 geschriebene „Italienische Serenade“ für kleines Orchester zu nennen, ein Werk voll feinen Duftes und lieblichen Stimmungszaubers. — Endlich ist Wolfs 1895 entstandene Oper „Der Corregidor“ (nach einer Novelle des Spaniers P. de Alarcon von Rosa Mayreder geschrieben) anzuführen, herrlich blühende, charakter- und geistvolle und witzig pointierte Musik, der aber die Bühnenwirksamkeit ebenso abgeht, wie dem Textbuche. Eine zweite Oper „Manuel Venegas“ (auch nach Alarcon) blieb unvollendet.



Hugo-Wolf-Denkmal in Wien.

Auch an Wolf hat die moderne kritiklose Vielschreiberei, die sich vornehmlich von Superlativen nährt, vielfach gesündigt. Das ist ja immer so: erst herrscht Unterschätzung, dann kennt die Bewunderung keine Grenzen mehr, alles, was die Vorgänger geschaffen, verblaßt oder wird zum harmlosen Versuche. So ist Franz Schubert als ein geringerer Geist dargestellt worden. Wolf selbst hätte derlei törichtes Unterfangen mit scharfen Worten zurückgewiesen. Man wird H. Wolf ebensosehr einen scharfen Denker, bedeutenden und tiefschürfenden Könner wie einen glücklichen und genialen Erfinder nennen und doch anerkennen dürfen (soll überhaupt verglichen werden), daß Schuberts Einflußsphäre eine bei weitem umfassendere war (Lied, Männer-, Frauenchor, Sinfonie, Kammermusik, Klavierliteratur!). Aber auch das innerste Wesen beider Meister läßt im Grunde genommen keinen Vergleich zu: können wir Wolf einen Fanatiker der Wahrheit des Musikausdruckes heißen, müssen wir ihm eine gewisse Einseitigkeit zuschreiben, sehen wir, wie er geradezu unter dämonischem Zwange stehend schafft, wie er sich in wildem Trotze aufbäumt, in Fiebergluten sich verzehrt und dann wieder in bangem Zagen zusammensinkt, — so werden wir, suchen wir Schuberts Grundwesen in eine Formel zu fassen, in ihm den gemütstiefen, bald frohen, bald melancholischen, den behäbig heiteren Österreicher alten Schlages sehen, einen Meister, der nicht viel reflektierte, dem sich alles sofort in Musik umsetzte. Wolf war der kritische Kopf unter den Liedmeistern wie Wagner unter den Opernschöpfern. Und während man Schubert den Musiker einen der gesündest empfindenden nennen darf, ist es sehr die Frage, ob nicht eine spätere Zeit auch in Wolfs Werken aus der Mittagshöhe seines Lebens zuweilen einen pathologisch zu wertenden Zug aufdecken wird. Möge das immerhin sein. Daß Wolf ein Genie auf seinem Gebiete war, ein Künstler, von dem reiche Anregungen ausgingen, kann nicht mehr bestritten werden. In ernstem Ringen hat er, auch darin ein Vorbild, die Lücken seiner Jugendbildung ausgefüllt und sich ein Wissen erworben, das sich weit über das des Durchschnitts seiner Kunstgenossen erhob. Wolf war auch ein Meister des Wortes. Weniger in seinen, von Einseitigkeit und unnötiger Schärfe, auch von Ungerechtigkeiten nicht freien Kritiken, als in seinen schönen Briefen. Wie Wolf „nicht egoistisch einseitig in seinem musikalischen Elemente, sondern immer im Herzen des Volkes“ lebte, so verkörperte er durch seine ganze künstlerische Erscheinung, ihren Ernst und ihre Tiefe wie durch ihre Richtung auf innigste Verbindung und Verschmelzung des Literarischen mit dem Musikalischen, durch die volle Ausnutzung endlich der seiner Zeit gegebenen künstlerischen Ausdrucksfaktoren ein kulturelles Element des Deutschtumes.

Hugo Wolfs Leben, um dies noch kurz zu erzählen, verfloß in äußerlich knappen und zeitlich kurzen Bahnen. Er wurde am 13. März 1860 in Windischgraz i. d. St. geboren, war kein Musterschüler und in Wien kein Musterkonservatorist, versuchte es als Kapellmeister in Salzburg, dann als Lehrer und Kritiker am „Salonblatt“ in Wien, wozu er als Mensch, der sich der Welt und ihren Forderungen nicht fügen konnte, herzlich schlecht taugte,

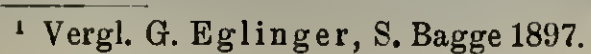
und lebte schließlich von 1887 ab als freier Künstler in Wien. Hungernd, frierend und arbeitend, bis ihm einige Freunde begegneten, die seinen Schöpfungen Beachtung und Teilnahme schenkten. Da begann Wolfs Lebensbahn aufwärts zu führen; als eine ihm unbekannt gebliebene Freundin ihm 200 fl. als Jahresrente ausgesetzt hatte, schrieb er (1897) an seine Mutter: „Ich sehe nun tatsächlich einer rosigen Zukunft entgegen". „Wolf-Vereine" taten sich auf, seine Kunst zu verbreiten — da sank der Geist des vom Leben Gehetzten in Umnachtung. Noch einmal erwachte er zwar (1898) einem kurzen Schaffen, das u. a. der zweiten Oper und dem Plane einer dritten galt, die er nach Kleists „Prinz von Homburg" schreiben wollte, aber schon im Herbste desselben Jahres zeigten sich aufs neue bedenklichste Erscheinungen, und Wolf wurde in der niederösterreichischen Landesirrenanstalt in Wien, die den Körper des Armen mehr als 4 Jahre bergen sollte, aufgenommen. Der Irre hatte es gut; die teilnehmende Welt kargte nicht mit Gaben, der österreichische Kaiser allein schickte jährlich 1200 Gulden . . . Am 22. Februar 1903 trat der beste Freund des Menschen, der Tod, an Wolfs einsames Lager. Und überall in den Landen kamen die Leute zusammen und verkündeten Hugo Wolfs unsterblichen Ruhm. —

Die Schweiz.

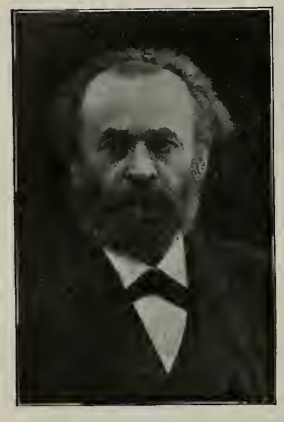
Von einer Schweizer Kunst als dem Ausdrucke eines besonders gearteten nationalen Musikempfindens kann nicht die Rede sein. Nur wenige Namen von Bedeutung haben wir hier aufzuführen. Voran stehe Ignaz Heim aus Renchen (Baden), 1818—80, der sich um die Pflege des Volksgesanges im Sinne H. G. Nägelis (s. o. Bd. II, 290) verdient machte. Das Männerchorwesen ist noch heute eines der wesentlichsten Kennzeichen des Musiklebens der Schweiz. Mag man es vom ästhetischen Standpunkte aus nicht hoch bewerten dürfen, — daß es ein nicht zu unterschätzender wertvoller Faktor im Gemeinempfinden der Schweizer ist, kann nicht bezweifelt werden. — Gustav Walter aus Stuttgart (1821—96) wirkte in Basel und machte sich durch Instrumentalwerke und Männerchöre bekannt. — Selmar Bagge[1]



Hermann Götz (1840—76).



[1] Vergl. G. Eglinger, S. Bagge 1897.



Karl Attenhofer (1837—1914).

aus Koburg (1823—96), Schüler Sechters, wurde 1868 Direktor der Musikschule in Basel, wo er, auch als Schriftsteller, Gutes leistete. Seine Kompositionen sind vergessen. — Auf dem Gebiete des harmlos fröhlichen Volks- und Studentengesangs leistete Dr. h. c. Karl Attenhofer aus Wettingen (1837—1914) Anerkennenswertes. — Ein Komponist von hohem Streben und gediegenem Können war Hermann Götz[1] aus Königsberg (7. Dez. 1840—3. Dez. 1876), Schüler von Köhler und dem Sternschen Konservatorium. Er wurde 1863 Kirchners Nachfolger als Organist in Winterthur und siedelte 1867 nach Zürich über, wo er starb. Götz ist eine gefühlsschwelgerische, vorwiegend weiche, zuweilen sogar empfindsame Natur gewesen, durchaus Lyriker, aber als solcher ohne zwingende Originalität. Er darf als Gefolgsmann der Schumannschen und Jensenschen Geistesrichtung bezeichnet werden, weist aber nicht die Frische und Vielseitigkeit Schumanns auf. Kompositionen: Kammermusik, Konzerte, Sinfonie in F dur, Ouvertüre, Sonaten, Klavierstücke kleineren Genres, „Nänie" (Schiller), Psalm 114, Lieder und die Opern „Der Widerspenstigen Zähmung" und „Francesca da Rimini", beides Werke von Rang. (Vergl. oben bei E. Frank.) Die mehrfach beliebte Beziehung von Götz auf Wagner ist insofern verfehlt, als Götz die eigentliche dramatische Ader völlig abgeht; doch ist die Einwirkung der „Meistersinger" auf seine erste Oper nicht zu verkennen. — Einer der Wegführer des Männergesanges auf ganz moderne Pfade ist Dr. h. c. Friedrich Hegar[2] aus Basel, geb. am



Friedrich Hegar (geb. 1841).

[1] Vergl. E. Istel in der Z. der I.M G. 1902. A. Steiner-Schweizer, H. Götz 1907.

[2] Vergl. A. Glück, Fr. Hegar 1888.

11. Oktober 1841, der in Leipzig vorgebildet wurde, als Geiger und Konzertmeister bei Bilse in Berlin wirkte, dann in Baden-Baden und Gebweiler und seit 1863 in Zürich in angesehenen Stellungen (Kapellmeister des Tonhalle-Orchesters bei den Abonnementskonzerten, Direktor der Musikschule mit Attenhofer) wirkte. Nur soweit Hegars Musik der Gem. Chor- und Instrumentalkomposition (Oratorium „Manasse", dann „Ahasvers Erwachen", Violinkonzert) in Frage kommt, ist sie hier zu erwähnen. Seine Männerchöre sind als Ausgangspunkt einer neuen Richtung im Schlußbande dieses Werkes näher zu würdigen. Karl Munzinger[1] aus Balsthal (1842 bis 1911), Schüler des Leipziger Konservatoriums, wirkte in Bern bis 1909 und machte sich durch gute Männerchöre u. a. bekannt. — Der ältere Munzinger, Eduard (1831 bis 1899), aus Olten stammend, leitete an verschiedenen Orten (Morges, Ifferten, Aarau, Zürich, Neuchâtel) Vereine und schrieb gediegene Chorwerke. — Gustav Weber[2] aus Münchenbuchsee (1845—87) studierte in Leipzig und Mannheim (bei V. Lachner) und lebte als Dirigent in Aarau und Zürich. 1869/70 nahm er nochmals Unterricht bei Tausig in Berlin. Auch Liszt hatte Teilnahme für den ernst strebenden Künstler, dessen sinfonisches Gedicht „Zur Iliade" er 1870 aufführte. Baumgartner veröffentlichte eine Klaviersonate und kleinere Stücke, Kammermusik, Chorwerke. — In Basel wirkte und starb der Braunschweiger Alfred Volckland (1841—1905), der, Schüler des Leipziger Konservatoriums, zuerst als Hofkapellmeister in Sondershausen und als Leiter der „Euterpe" in Leipzig tätig gewesen



Gustav Weber (1845—87).



Hans Huber (geb. 1852).

[1] Vergl. A. Niggli, Karl Munzinger. 1894.

[2] Vergl. A. Schneider, G. Baumgartner. 1888.

war, wo er mit anderen den Bach-Verein begründete. — Der Württemberger Gottfried Angerer (1851—1901), Dirigent der „Harmonie"-Zürich, kann als Prototyp des bald gesucht naiven, bald geistreichelnden und im Grunde doch erfindungsarmen Männerchorschreibers angesehen werden. Er brachte es zum Ehrenbürger und war Direktor der Musik-, auch Professor an der Kantonschule. — Hans Huber aus Schönewerd, geb. 28. Juni 1852, muß als bedeutendster der älteren Komponisten der Schweiz betrachtet werden, obwohl seine Werke keine ausgesprochene eigene Physiognomie zeigen, vielmehr in der Sphäre der Romantik und in Brahms wurzeln, jedoch auch Einflüsse Liszts und Wagners aufweisen. Aber Hubers Musik hat energisches rhythmisches Leben, ist von moderner Sensibilität nicht angekränkelt, ein frisches, impulsives, freilich auch mehrfach die nötige Konzentration vermissen lassendes Musizieren aus ehrlichem Empfinden heraus, zeigt Gestaltungskraft und Sinn für glückliche Farbenmischung und Empfindungsfeinheit. Hubers Werke sind zahlreich und umfassen fast das ganze Gebiet musikalischer Schaffensmöglichkeit: polyphone (vierhändige Präludien und Fugen) und freigestaltete Klavierwerke, Sinfonien, Ouvertüren, Konzerte, Sonaten, Chorwerke („Pandora", „Aussöhnung", „Nordseebilder"), die Opern „Weltfrühling", „Kudrun" u. a. m. — Lothar Kempter aus Lauingen in Bayern, geb. 1844, wandte sich nach begonnenem juristischem Studium der Musik unter Bülow, Rheinberger, Wüllner, Bärmann in München zu, war als Korrepetitor tätig, wurde Musikdirektor in Magdeburg und Straßburg und (1875) Kapellmeister in Zürich, wo er Oper und Konzerte leitete und Theorieunterricht erteilte. Kempter hat sich um Zürichs Musikleben Verdienste erworben, die die Universität durch Verleihung des Ehrendoktor-Diploms würdigte. Kempters Kompositionen sind gut gearbeitet aber ohne großen Eigenwert. Opern: „Das Fest der Jugend", „Die Sansculotten". Männerchöre: „Mahomeds Gesang", „Meeresstimmen", „Meine Göttin", „Murtenschlacht" etc. Lieder, Solostücke für Klavier, Klarinette usw. —


Lothar Kempter (geb. 1844).

Unter den Kritikern und Musikschriftstellern der Schweiz müssen genannt werden: Arnold Niggli aus Aarau (geb. 1843) und der gleichalterige Dr. h. c. A. Steiner-Schweizer aus Zürich. Als Musikhistoriker wirken Ed. Bernoulli in Zürich und Karl Nef in Basel.

Italien. — Giuseppe Verdi.

Die Geschichte der Oper in Italien ist bis zum Tode Vinc. Bellinis dargestellt worden. Die Entwicklung der Form vollzog sich weiterhin durch Verdi, der am Abende seines reichen Lebens Anschluß an Rich. Wagners Kunstwerk fand, mit der Hauptmasse seiner Opern jedoch zeitlich vor dem großen deutschen Genossen erschien. Ehe Verdi der italienischen Kunst neue Ausdrucksmomente zuführte, traten einige andere Komponisten auf, die im hergebrachten Stile schrieben, vielleicht dies und jenes zu glücklichem Gelingen brachten, aber doch nichts schufen, das das Kunstleben innerlich gefördert hätte. Es sind die folgenden:

Giuseppe Persiani aus Recanati (1804—69), der zuletzt in Paris tätig war, schrieb eine Reihe von Opern, die ohne dauernden Erfolg blieben. Seine Gattin, Fanny Tachinardi (1812—67), war eine der gefeiertsten Sängerinnen ihrer Zeit. Auch Luigi Ricci aus Neapel (1805—59) ist mit seinen 34 Opern und zahlreichen kirchlichen Werken heute ebenso vergessen wie sein Bruder Federico Ricci[1] (1809—77), der u. a. in Petersburg und Paris sein Glück versuchte. — Der Genuese Cesare Pugni (1805—70) lebt zum Teil heute noch in einigen seiner zahlreichen, meist für Petersburg geschriebenen Ballette. Er verfaßte auch Opern und Messen. — Michele Costa aus Neapel (1808—84) ging auf Veranlassung Zingarellis nach England, wo er heimisch wurde und sich weniger als Opernkomponist denn als Leiter von Musikfesten einen Namen machte. Opern: „Malek Adhel", „Don Carlo"; Oratorien: „Eli", „Naaman". — Höher steht Lauro Rossi aus Macerata (1810—85), der nach vorübergehendem Aufenthalt in Mexiko 1844 in seine Heimat zurückkehrte und in Mailand und Neapel die Konservatorien leitete. Hauptwerke sind die Opern „La casa disabitata" („I falsi monetari"), „La contessa di Mons". — Achille Peri aus Reggio (1812—80) fand Anschluß an Verdis Ausdrucksweise und ist stofflich zum Teil von der Romantik beeinflußt. Opern: „Una visita a Bedlem", „Dirce", „Ester d'Engaddi", „Tancreda", „I Fidanzati", „Vittore Pisani", „Giuditta" (biblisches Drama), „Rienzi", „Orfano e diavolo" u. a. m. — Alberto Mazzucato aus Udine (1813—77) ging vom Studium der Mathematik zur Musik über, vermochte aber auf der Bühne nie recht Fuß zu fassen, erwarb sich jedoch als Lehrer einen vortrefflichen Namen. 1872 folgte er L. Rossi als Direktor des Konservatoriums zu Mailand. Er leitete die 1845 begründete „Gazette musicale di Milano" und machte sich auch als Übersetzer von Berlioz, Fétis, Garcia u. a. vorteilhaft bekannt.

Schon diese kurze Aufzählung zeigt, daß die Musik der genannten Tonsetzer nicht gerade eine rein bodenständig italienische war. Die in der Fremde lebenden Künstler griffen Anregungen dort auf, wo sie gerade weilten,

[1] Vergl. F. de Villars, Notices sur L. et F. Ricci . . 1866 und L. de Rada, I fratelli Ricci. 1878.

die anderen waren ebenso wenig unabhängige Naturen; diese in ganz naiver Weise sich fremden Einflüssen unterwerfend, jene sie aus gewissen spekulativen Erwägungen aufnehmend, aber doch nicht kräftig genug, sie selbständig zu verwerten, sie mit ihrem eigenen, angeborenen Musiksinne zu verschmelzen.

Ganz anders der große Meister, mit dem die Romantik in Italien ihren Einzug hielt, Giuseppe Fortunato Francesco Verdi[1]. Er wurde am 10. Oktober 1813 in Le Roncole bei Busseto in ärmlichen Verhältnissen geboren; seine Eltern, Carlo und Luisa, geb. Utini, hielten einen kleinen Kramladen, dessen Einkünfte sie durch einen bescheidenen Wirtshausbetrieb zu vermehren trachteten. Die ersten Jahre des Kindes sahen das Ende der französischen Herrschaft und die grausamere der Koalitionstruppen, aber auch glücklichere Tage, die der Knabe fern von den spielenden Genossen in Einsamkeit verbrachte. Er war eine verschlossene Natur, die sich selten jemanden mitteilte. Nur der Musik ging er nach, etwa wenn er einem wandernden Musikanten begegnete oder der Orgel in der Kathedrale lauschte. Der Vater Carlo erfüllte des Sohnes Wunsch, Klavierspielen zu lernen, und so ward Giuseppe Schüler Baistrochis, der ihn 3 Jahre lang unterrichtete. Dann besuchte der Junge die Volksschule in Busseto und wurde als 11-Jähriger Baistrochis Nachfolger als Organist in Le Roncole für das Gehalt von 36 und später von 40 Lire. In diese Zeit fiel seine Bekanntschaft mit dem reichen Kaufmann Antonio Barezzi, der ihm ein gütiger Freund und Helfer wurde. Barezzi war ein begeisterter Dilettant und leitete die Philharmonische Gesellschaft, für die Verdi nun seine ersten kleinen Arbeiten schrieb. Barezzi war es auch, der ihn bei dem Organisten Ferd. Provesi geordneten Unterricht nehmen ließ, welcher durch Einführung in die lateinische Sprache (bei dem Canonicus Seletti) eine wünschbare Erweiterung fand. Als Provesi nach 2 Jahren erklärte, der Junge müsse nun auf das Konservatorium nach Mailand, bewilligte ihm eine im 18. Jahrhundert begründete philanthropische Gesellschaft für 2 Jahre ein Stipendium, Barezzi



Verdis Geburtshaus in Roncole.

[1] Siehe die Bibliographie in C. Perinellos G. Verdi. Berlin 1900. Dazu noch die Aufsätze E. Istels in der „Musik“ u. a. m.

vergrößerte die Summe, und Verdi machte sich, mit Empfehlungsschreiben in der Tasche, auf den Weg. Der Bauernbub mag die Herren der Aufnahmekommission (der Direktor war Fr. Basily, 1766—1850) durch sein wenig geniales Äußere enttäuscht haben; sicher ist, daß ihr die Kompositionen Verdis nicht zusagten: sein Aufnahmegesuch blieb ohne Beantwortung. Da wandte er sich an Vinc. Lavigna, den „Maëstro al Cembalo“ der Scala, unter dessen gediegener Leitung er eine gute Schulung durchmachte, die sich keineswegs auf die Theorie beschränkte, da Lavigna seinem fleißigen Schüler auch öfter seine Vertretung im „Teatro Filarmonico“ übertrug. Verdi leitete u. a. eine Aufführung von Haydns „Schöpfung“, mit der er soviel Ehre gewann, daß er die Aufforderung erhielt, für das Teatro Filodramatico eine Oper („Oberto“) zu schreiben. Kurze Zeit darauf starb Provesi; die guten Leute von Busseto wollten die Früchte ihres materiellen Opfers für Verdi sehen und genießen; Verdi kehrte in die kleinen Verhältnisse der Heimat als Organist zurück. Sogleich entbrannte ein Kampf um ihn, denn als „maëstrino alla moda“ ward der Jüngling von den konservativ-klerikalen Elementen des Städtchens angesehen. So setzten sie einen Konkurs um die erledigte Stelle durch, und Provesis Nachfolger wurde ein Giovanni Ferrari, dem zwei Bischöfe die Weihe als Künstler mit auf den Weg gegeben hatten. Das war das Signal zum Ausbruch gewaltigen Haders; die Gemeinde schlug sich ganz auf Verdis Seite gegen das Domkapitel, setzte ihm ein festes Gehalt aus und die Dominikaner stellten ihm ihre Kirche von S. Bartolomeo zur Verfügung. 1835—38 blieb Verdi in Busseto, junges Liebesglück erblühte ihm hier, Margherita Barezzi wurde sein Weib. Die Partitur zu „Oberto“ wurde beendet und Verdi machte sich nach Mailand auf, wo diese erste Oper 1839 mit Beifall, jedoch ohne Begeisterung aufgeführt wurde. Das Werk



Giuseppe Verdi mit 40 Jahren.

war nicht lebensfähig, die Dichtung schwach und schwunglos. Verdi ging noch in Bellinis Bahnen, doch zeigen einige Sätze bedeutsame Anläufe zur Selbständigkeit. Immerhin wurde das Werk bei Ricordi gedruckt und Verdi sah sich im Besitze von 1500 Lire, aber auch in dem eines Auftrages für drei weitere Opern. Als sich so dem Künstler Verdi das Leben freundlich gestaltete, traf den Menschen ein furchtbarer Schlag: seine beiden blühenden Kinder sanken mit der Gattin in ein frühes Grab. Was Wunder, daß die „komische“ Oper, die so inter lacrymas et luctus entstand, „Ein Tag lang König“ eine frostige Aufnahme fand! Sie wurde später unter dem Titel „Il finto Stanislao“ nochmals vergeblich auf die Bühne gezerrt. Verdi schien gebrochen. Er zog sich in die Einsamkeit zurück. Aber in der Stille fand er sich und seine Jugendkraft wieder.

Zwei Jahre liegen zwischen dem größten Mißerfolge dieses einen und der ersten begeisterten Aufnahme eines anderen Werkes, des „Nabucco“, der am 9. Mai 1842 an der Scala in Szene ging. Von da ab war Verdis Weg geebnet. Wir brauchen ihm im einzelnen nicht nachzugehen. Leid traf ihn und Freude, aber der Gang führte bis zum Ende der Tage aufwärts, mochte er auch hie und da Niederungen streifen. Mit den erlesensten Geistern seiner Zeit verbanden den nimmer rastenden, sich geistig unausgesetzt vertiefenden Mann herzliche Beziehungen, seine Weisen sang das Volk nach und fand in ihnen den Ausdruck insbesondere des Freiheitsdranges, der es gegenüber Österreich beseelte. Wie Giosué Carducci mit Recht 1889 schrieb: „Verdi hat mit dem ersten Herzklopfen der jungen Kunst das wieder erstandene Vaterland vorausgeahnt und verkündet. Diese Gesänge, unvergeßlich und heilig für alle, die vor 1848 geboren wurden!“ Auch neues Liebesleben erblühte Verdi, der in der vortrefflichen Sängerin Giuseppina Strepponi (1815—14. November 1897) seine zweite Gattin, die treue, verständnisvolle Gefährtin fand. Zu ihrem Gedächtnisse stiftete Verdi, den auch ein starkes soziales Empfinden zierte, ein Altersheim für 100 Musiker. Bis zu Giuseppinas Tode lebte er (zuletzt) in Genua, dann siedelte er nach Mailand über und verbrachte die Sommer auf seiner herrlichen Besitzung St. Agatha, die er zu einem Mustergute machte. Ein feingebildeter Mensch, dem manche zu Unrecht mürrisches Wesen nachsagten, ein zuverlässiger Freund und treuer Berater, ein witziger Kopf und fleißiger Arbeiter, der nicht viel theoretisierte, ein Mann, der seinen Ruhm trug, ohne selbstgefällig zu werden, hat Verdi sein Leben ausgelebt. Er starb am 27. Januar 1901 in Mailand. In der Scala steht sein Denkmal, in seiner Geburtsstadt erhebt sich das Teatro Verdi zu seinem Ruhme, den seine Werke noch lange Jahre hindurch laut verkünden werden.

Mißt man Verdis Schöpfungen mit deutschen Augen, die durch Wagners Partituren gegangen sind, empfängt man gar nur den Eindruck seiner Werke durch die Durchschnittsaufführungen deutscher Bühnen, deutscher Sänger, so wird man dem großen Künstler niemals gerecht werden, wird man nur in den letzten Werken des Meisters wirkliche Kunstwerke von Rang erblicken. Die Italiener urteilen anders. Wohl erkennen sie den großen geschicht-



Giuseppe Verdi (1814–1901).

lichen Wert von „Othello“ und „Falstaff“ an; aber, wie Monaldi sagt: für die Volksüberlieferung endet Verdi mit der „Aida“. Bis hierher konnte eben das allgemeine Empfinden mit ihm gehen, den komplizierten Stil der letzten Werke, der keinen Zusammenhang mit dem spezifischen italienischen Wesen mehr zu haben schien, verstand das Volk nicht mehr.

Scala in Mailand. Außenansicht.

Wir haben an der Hand von Verdis Werken kurz den Entwicklungsgang des Künstlers darzustellen. Zuvor einige allgemeine Bemerkungen. Wer, wie das oft geschieht, Verdi mit Richard Wagner zusammenstellt, übersieht, daß diesem aus dem Bewußtsein, als absoluter Musiker nichts erreichen zu können, aus seiner Beschäftigung mit dem Drama, aus seinen Arbeiten an politischen, an Menschheits-, an sprachlichen Fragen, an sozialen, ethischen Problemen sein Musikdrama erwuchs. Wagner wollte einen neuen Stil finden und fand ihn. Wo Wagner berechnete, sah Verdi mit der Urkraft intuitiven Schauens. Er war ganz Musiker, was Wagner nur zu sein wähnte. Wagner besaß die stärksten literarischen Interessen, Verdi las und bildete sich, stand aber seinen Texten oft, sogar meist wenig kritisch gegenüber, blieb der naiv schaffende Musiker, bis ihm Boito begegnete. Wagner warf ganze Systeme über den Haufen, Verdi schritt, ohne sich ängstlich mit theoretischen Fragen abzuquälen, auf dem gegebenen Boden weiter und fand schließlich, wenn auch nicht ohne inneren Zwang — denn von selbst, instinktiv gleichsam, stießen ihm gelegentliche Zweifel an der alten italienischen Oper auf —, Anschluß an Wagner, ohne jedoch seine Eigenart preiszugeben. Diese Eigenart zeigt sich zunächst, d. h. in Verdis ersten Meisterwerken, im „Nabucodonosor“ (1842), „I Lombardi“ und „Ernani“ (1844), in einer Melodik, die der Süße und der oft nicht geringen Fadheit der Weise Donizettis eine männlichere Haltung, einen gewissen naturalistisch-kräftigen Ausdruck entgegensetzte. Mit „Ernani“ hatte Verdi den Anschluß an Victor Hugo gefunden, der 1827 in dem berühmten Vorworte zu seinem Cromwell das Programm der neuen romantischen Dichterschule veröffentlicht hatte. Hugo gewann unter den Musikern Frankreichs Gefolgsleute wie Berlioz und Bizet; in Italien schloß sich, nachdem Dichter wie Gius. Mazzini, der den Musikern als Verfasser

einer „Philosophie der Musik“ — nicht bekannt ist, Niccolini und Guerrazzi seiner Kunst viele Anhänger geworben hatte, Verdi an ihn an. Hugos Absicht, den in der Zeit lohenden revolutionären Geist durch sein Drama „Hernani“ wirken zu lassen, traf den freiheitlich gesinnten Verdi mitten ins Herz, er trieb Piave, seinen wenig bedeutenden Textdichter, zu emsigster Arbeit an. Und so schuf er selbst seine Partitur. Mit ihr fand die Romantik auf der italienischen Opernbühne Eingang. Die politische Lage unterstützte jetzt und später Verdis Erfolg: Italien seufzte unter der österreichischen Herrschaft, jede zufällige Anspielung auf die politischen Verhältnisse, die sich in den Worten fand, entfesselte Stürme des Beifalls oder gab auch wohl Gelegenheit zu allerlei Demonstrationen. Wohl arbeitete die Zensur pünktlich, vorschriftsmäßig und töricht, allein allerlei schlüpfte durch. Verdi wurde der Musikheros der nach Befreiung lechzenden Lombarden. Ein neckischer Zufall half da noch mit: im König-Befreier Vittorio Emanuele Re d'Italia barg sich des Meisters Name. Die Hauptsache tat selbstredend Verdis Musik selbst, in der die Elemente liegen, die das romanische Naturell bis zum Grunde aufpeitschen können, ein straffer, leicht eingängiger rhythmischer Fluß, eine packende Melodik. Wägt man diese Opern freilich kritisch, so wird man an gar mancher Situation, wo Musik und Situation sich nicht nur nicht decken, sondern sogar im schroffen Gegensatze zueinander stehen, Anstoß nehmen.

Die nächsten Werke Verdis waren „I due Foscari“, „Giovanna d'Arco“, „Alzira“, „Attila“, dessen Stoff er sehr liebte, „Macbeth“, „I masnadieri“



Scala in Mailand. Inneres.

„Jerusalem“ (Bearbeitung der „Lombardi“ für Paris), „La battaglia de Legnano“ (dies Werk hatte, ganz aus dem Geiste der Revolution geboren, zwar einen glänzenden, aber nicht anhaltenden Erfolg), „Luisa Miller“ und „Stiffelio“. Ihr Werden füllt die Zeit bis 1850 aus. Von „Macbeth“ an (Florenz 1847) kann man Fortschritte in des Meisters Kunst erkennen: die Klangfarben werden reicher, die Instrumentation satter, die Charakteristik verschärft sich. So bereitete sich allmählich der „Rigoletto“-Stil vor, mit dem des Meisters Glanzzeit einsetzte. Er schrieb jetzt seine 3 bekanntesten Werke: „Rigoletto“ (1851), „Il trovatore“, „La traviata“ (1853). Hier und in der Neubearbeitung des „Macbeth“ für Paris erkennt man unschwer, wie Verdis Gefühl für dramatische Charakterisierungskunst sich steigerte, wie er insbesondere im „Rigoletto“, dem für die ganze Periode typischen Werke, die deklamatorischen Szenen weit über das gewohnte italienische Wesen hob, die Orchesterbehandlung kühner und reicher ausgestaltete. Verdi selbst klagte zu Zeiten über die Monotonie der italienischen Oper; mit diesen Mitteln, die darauf zielten, die Kluft zwischen Situation und Musikausdruck, die bis dahin allzu oft und leicht übersprungen wurde, zu überbrücken, arbeitete er freilich damals noch nicht immer; denn auch in den genannten Werken wird uns nicht nur die Plattheit mancher Stelle, auch die Inkongruenz zwischen Ton und Situation noch unangenehm auffallen. Über die Mängel und Schauerlichkeiten der Texte Piaves läßt sich immerhin wegkommen, wenn man sie aus der an Bizarrerieen reichen Zeit ihrer Entstehung heraus würdigt. Das, was noch Monaldi als Fehler des „Troubadour“ ansieht, daß der Musik die alte Bestimmtheit und Eleganz der Formen abgehe, daß sie wohl Kraft, Leidenschaft und Ungestüm zeige, aber daß dem musikalischen Ausdruck etwas Rauhes, Verworrenes, ja fast Wildes innewohne, was dieser Oper den Charakter einer gewissen Ursprünglichkeit verleihe, diese Momente sind, historisch betrachtet, von großer Wichtigkeit: sie sind erster Ausdruck des Verismus in Italien. Wirklichkeitsschilderung: auch hier kommen wir wieder auf den Ausgangspunkt, Victor Hugo, und seine, die Dinge freilich in der Verzerrung eines Hohlspiegels sehende Ästhetik zurück. Der Dualismus der Lebenserscheinungen, wie ihn der Dichter in der Verbindung von Erhabenem und Groteskem sah, er läßt sich auch bei Verdi Schritt für Schritt verfolgen und erkennen.

Eine Zeitlang schien es, als habe Verdi sich ausgeschrieben: weder die Oper „Les Vêpres siciliennes“ (für Paris), noch „Simone Boccanegra“ wurden Erfolge für ihn, der erst wieder im „Ballo in maschera“ (1858) einen glücklichen Griff tat. Die folgenden Werke: „Inno delle nazioni“ (dramatische Kantate für London), „La forza del destino“ (Petersburg 1862) begegneten wieder geringerer Teilnahme. In seiner nächsten Oper „Don Carlos“ (Paris 1867), die, wie schon der „Maskenball“ eine Fülle kontrastierender Gebilde, vor allem aber eine größere Freiheit der Formgebung und eine Stärkung der sinfonischen Ausdruckskraft zeigte, läßt sich erkennen, wie Verdi der deutschen Kunst Wagners entgegenwuchs. Als er seine „Aida“ für Ismail Paschas

neues Opernhaus in Kairo schrieb (1871), wurde ihm ganz offen „Wagnerei“ vorgeworfen. Das war ein durch nichts gerechtfertigter Tadel. Die Aufgaben für den Sänger waren andere geworden und zwar solche, die die Italiener selbst nicht durchaus billigten, weil der alte „bel canto“ unter ihnen litt; indessen stand in Verdis Schaffen immer noch das Gesangliche im Mittelpunkte, mochten auch Rhythmik, Harmonik und Orchestration wie sinfonische Orchesterbehandlung sich bedeutsam vertieft haben. Ein feiner exotischer Reiz, ein eigentümlicher Duft liegt über dieser Prunkoper, in der das an Verdi früher gelegentlich bemerkte Banale des Ausdruckes fast verschwunden ist.



Arrigo Boito (geb. 1842).

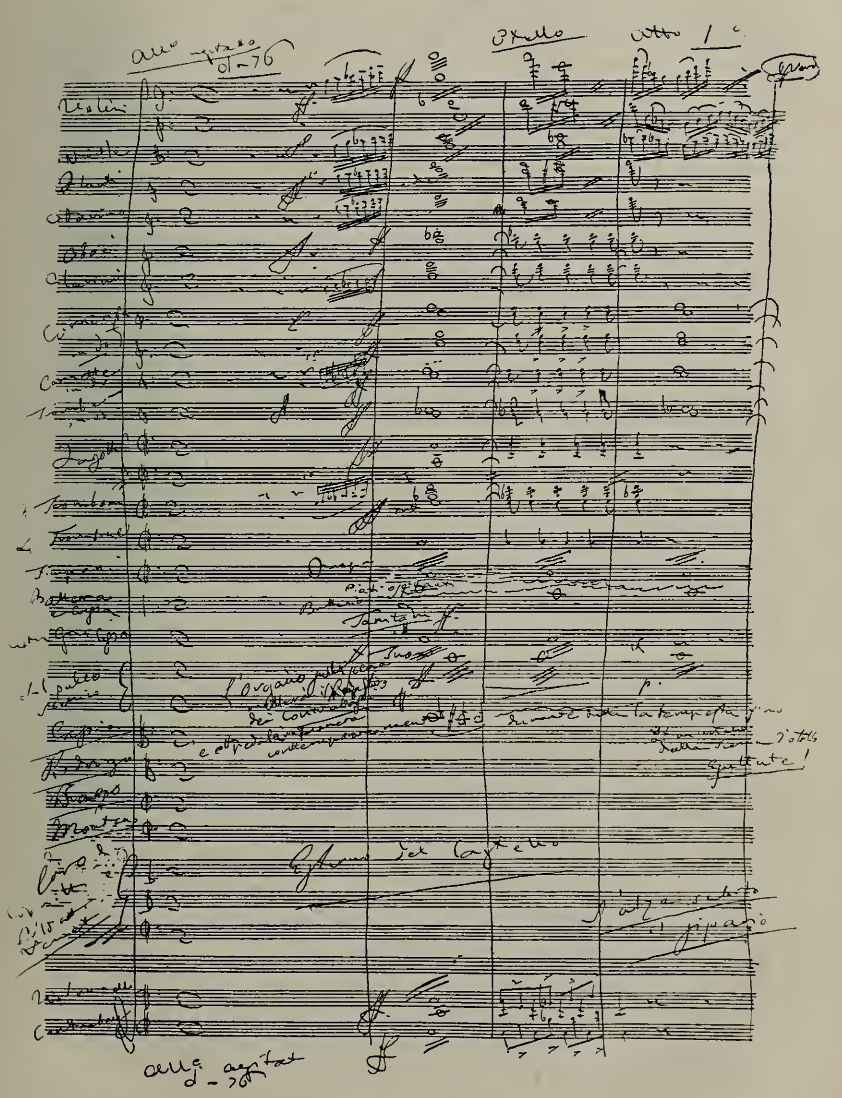
In Italien gab es damals schon „Wagnerianer“ unter dem musikgebildeten wie unter dem aristokratischen Publikum, das den öffentlichen Konzerten folgte, aus Neigung, Laune oder Mode, nach Sensationen hungerte und in der heimischen Kunst Rückständigkeit sah. So kam es auch hier zu einem mit Eifer geführten Kleinkriege des Geschmackes und Temperamentes. In diese Zeit fällt die Entstehung der „Aida“, die am 8. Februar 1872 auch in Italien selbst aufgeführt wurde und von Mailand aus ihren großen Siegeszug antrat.

Kirchenmusik hatte Verdi seit seinen Jugendtagen nicht mehr geschrieben. Der Tod Rossinis (1868) gab Veranlassung zur Komposition einer Trauermesse, die Verdi mit anderen Tonkünstlern schrieb. Sie ist nie aufgeführt worden. 5 Jahre darauf starb Aless. Manzoni, der Dichter der „Promessi sposi“ und Verdis Freund. Ihm widmete er sein Requiem, für das er seinen Beitrag zu der zuerst genannten Schöpfung, das „Libera“, verwendete. Das wundervolle Werk ist lange als Opernmusik in Deutschland verschrieen gewesen.

16 Jahre verflossen, ehe Verdi sich aufs neue der Bühnenkomposition zuwandte. Den Grund des langen Schweigens kennen wir nicht. Am 5. Februar 1887 wurde „Othello“ in der Scala zum ersten Male gegeben. Eine fast neue Welt tat sich da auf! Das war nicht verwunderlich: Wagners Nibelungen-Ring war erschienen, von Frankreich her kam die neue Musik Bizets, in Italien selbst war Arrigo Boito erstanden, der seinem

Genossen Verdi ganz neue, künstlerisch höhere Bahnen erschloß. Boito, ein Schüler des oben genannten Mazzucato, war am 24. Februar 1842 in Padua geboren, hatte, dichterisch und musikalisch hoch veranlagt und fein gebildet, größere Reisen gemacht und lebhafte Teilnahme für Wagners Opernreform gewonnen. Als Komponist ist er nur mit zwei Kantaten und der Oper „Mefistofile“ (nach Goethe; 1875) öffentlich bekannt geworden, da seine anderen Dramen „Nerone“ und „Orestiade“ nicht zur Wiedergabe gelangten. Jetzt endlich war Verdi auf einen echten Dichter gestoßen; Boito verdankte er die Texte zu „Othello“ und „Falstaff“ (1892). Und was Wagner? Sicherlich nicht mehr als ein allgemeines, das noch dazu die Anregung durch Boito verstärkte: den Hinweis auf die Wichtigkeit des Worts für die dramatisch-musikalische Situation. Derart, daß Wort und Ton als gleichberechtigte Faktoren nebeneinander traten. Musiker und Dichter mußten sich zur höchsten Einheit zusammenfinden, sollte der Begriff des Dramas ganz erfüllt werden. Aber auch selbst jetzt gab Verdi die ursprüngliche Art seines Wesens nicht preis. Man erkennt das leicht, wenn man sieht, wie Verdi im Dialoge des „Othello“ alles Wichtige harmonisch bedeutsam einkleidet, aber, wie Boito, über die dramatischen Stellen rasch hinweg eilt und dort verweilt, wo er sich lyrisch entladen kann. Einen viel breiteren sinfonischen Strom weist die Musik zu „Falstaff“ auf, dessen Dialog und eine sorgfältigste Instrumentierung, die Verdi lange beschäftigte, ihn geradezu forderte. Doch steht auch hier wieder die Singstimme im Mittelpunkt; das an sich prachtvoll behandelte, geschmeidige, hier tiefstes Empfinden, dort heitersten Scherz und köstlichen Humor aussprühende Orchester interpretiert die Singstimme wohl, dient ihr aber auch zugleich.

Verdis „Falstaff“ ist das bedeutendste Werk der italienischen Bühne und eines der größten Kunstwerke aller Zeiten. Es ist schon mehrfach gefragt worden: Hat Verdi sich in seinem Stile hier dem Wagners anschließen wollen? Die Frage ist müßig, denn von stilistischer Übereinstimmung kann füglich nicht gesprochen werden. Verdi entwickelte sich langsam, aber stetig in der Richtung auf die neuen Stilprinzipien Deutschlands hin, ohne sie je ganz zu erreichen oder seine nationale Eigenart preiszugeben. Er wollte nicht mit Wagner um die Palme des Ruhmes ringen, er, der die deutschen Musiker beneidete, daß sie noch Söhne Bachs sein durften, und mit Schmerz sah, wie die alte herrliche Kunst seiner Heimat herabgekommen war und wie sich das Publikum an der halb frivolen, halb albernen Operette jubelnd berauschte, er wollte, als er den „Falstaff“ schrieb, gegen die Verblödung des Geschmackes kämpfen, die ihn mit der größten Bitterkeit erfüllte. Daß er diesem Gefühle in langen Abhandlungen Ausdruck gegeben hätte, lag nicht in seiner Art. Es wird immer wieder behauptet, Verdi habe seine Musik sozusagen aus dem Armel geschüttelt. Man nennt das „naiv schaffen“. Das ist selbstredend töricht. Ehe Verdi an die Ausführung der Arbeit ging, vertiefte er sich in seine dichterischen Vorlagen. Das brauchte in seinen jungen Tagen wenig Zeit; um so längere, je mehr sich sein Sinn für



Faksimile einer Seite von Verdis Othello.

instrumentale Technik und Klangfarbe entwickelte und stärkte. Verdi selbst hat es beklagt, daß in der italienischen Kunst seiner Zeit kein Patriotismus mehr sei. Er meinte das Eindringen deutscher Art, ihre Nachahmung durch junge Komponisten, „die, sich an unnachahmliche Vorbilder anlehnend, die Kunst und ihr eigenes Empfinden betrügen und aus Mangel an Aufrichtigkeit konventionell werden". Er selbst ist solchem äußeren Zwange niemals unterlegen und deshalb ist es unrecht, ihn mit Meyerbeer, dem seine unleugbare Genialität seinem Berechnungseifer willig opfernden, zusammenzustellen. Effekte — der eine wie der andere hat sie gesucht. Aber am Ende ist auch der feierliche Ostergesang, der einsetzt, als Faust die todbringende Schale zum Munde führt, kein übler Effekt, und wenn der Lenzwind Hundings Hüttentor aufweht, und Lenz und Liebe ihren Bund schließen, so wird auch darin zunächst nur ein starker theatralischer Effekt gefunden werden können.

Verdis geschichtliche Sendung war, den alten bel canto mit seiner süßsinnlichen Eigenart zu Grabe zu tragen und die italische Opernweise geistig zu vertiefen, sie dramatisch zu beleben, ihre Physiognomie naturalistischer zu machen und ihr eine rhythmisch und harmonisch reichere Grundierung zu gesellen. Aus allem dem folgte naturnotwendig eine allmähliche Dehnung der alten Formen und eine gewisse Hinwendung zum Stile Wagners, die in der „Aida" noch mehr äußerlicher Art, im „Falstaff" jedoch durch inneren Zwang bedingt ist.

Einige weitere Namen, chronologisch aufgezählt, sind hier beizufügen. Sie auch nach Städten oder Provinzen zu ordnen ist unnötig. Antonio Brancaccio aus Neapel (1813—46) ist heute vergessen. Auch der hohe Ruhm Enrico Petrellas[1] aus Palermo (1813—77, dessen „Le precanzioni", „Marco Visconti", „Jone", „La contessa d'Amalfi" einst viel bejubelt wurden, ist im Schwinden. Und wer kennt heute noch den Namen des fruchtbaren Conte Nicolo Gabrielli (1814—91), wer den des trefflichen Pianisten, aber höchst unbedeutenden Opernschreibers Giuseppe Lillo (1814—63)? Antonio Buzzola (1815—71), der vortreffliche Gesanglehrer Francesco Schira (1815 bis 1883), Achille Graffigna (1816—96), der rühmend genannte Teodula Mabellini (1817—97), Carlo Pedrotti (1817—93) — der Spezialist stöbert ihre Namen gelegentlich wieder auf, die Gegenwart achtet ihrer nicht mehr. Antonio Bazzinis (1818—97) aus Brescia, des ausgezeichneten Musikers, der in seinen Kammerwerken originäres italisches Musikempfinden mit deutscher Gründlichkeit und hohem technischen Können vereint, wurde schon oben gedacht. Seine Werke werden sich außer der Oper „Turandot" wohl noch lange halten können. Wie er hat sich der ehemalige Arzt Abramo Baseri (1818—85), nachdem er sich erfolglos als Opernkomponist versucht hatte, als Beethoven-Verehrer in seiner Heimat Verdienste erworben: er rief die seinerzeit berühmten Beethoven-Matineen ins Leben, aus denen sich später

[1] Vergl. Fr. Guardione, Di E. Petrella . . . . Palermo 1908.

eine „Società del Quartetto" bildete. Als Komponist volkstümlicher Gesänge machte sich der als Opernkomponist erfolglose Nicola de Giosa (1820—85) einen Namen. — Auch in Deutschland bekannt wurde der ausgezeichnete Virtuose auf dem Kontrabasse, Giovanni Bottesini aus Crema (1821—89), der Begründer der Florentiner „Società del Quartetto", die viel für die Verbreitung deutscher Musik in Italien tat. Bottesini hat als Operndirektor in allen möglichen Ländern gewirkt und selbst eine Reihe von Bühnenwerken geschrieben, die aber keine Lebenskraft zeigten. — Der Römer Eugenio Terziani (1824—89), Schüler Mercadantes, machte sich durch Opern, Oratorien u. a. bekannt und war ein geachteter Gesang- und Theorielehrer. — Unter die besten italienischen Tonkünstler der Neuzeit ist Nicolò Coccon aus Venedig (1826—1903) zu zählen, der nur wenig für das Theater, aber zahlreiche Messen und andere kirchliche Werke schrieb. Er wurde 1856 erster Organist und 1873 erster Kapellmeister der Markuskirche. Auch Michele Ruta aus Caserta (1827—96) ist nur mit wenigen theatralischen Arbeiten zu erwähnen. Als kirchlicher Tonsetzer bemühte er sich, dem Palestrina-Stile neue Anhänger zu gewinnen, komponierte jedoch auch kirchliche instrumentale Schöpfungen. Auch als theoretischer Schriftsteller war Ruta mit Erfolg tätig. — Von Antonio Cagnoni aus Godiasco (1828—96), der als Kirchenkapellmeister Ersprießliches leistete, gewann eine Jugendoper „Don Bucefalo", großen Ruhm. — Andere Namen sind: Pietro Platania[1] aus Catania (1828—1907), Opernkomponist und nicht unbedeutender Sinfoniker, Paolo Serrão (1830 geb.) aus Filadelfia (Catangaro), Professor am Konservatorium in Neapel, der Opern und Kirchenwerke schrieb, Fil. Marchetti aus Bolognola (1831—1902), der mit „Romeo e Giulietta", „Ruy Blas", „Don Giovanni d'Austria" in seinem Vaterlande großen Erfolg hatte. — Von des Cremonesen Amilcare Ponchiellis (1834—86) Opern hat nur die „Gioconda" (1876) außerhalb Italiens nachhaltigen Beifall gehabt. Er ist auch der Schöpfer der vielgesungenen Garibaldi-Hymne. Ponchielli wirkte von 1881 als Domkapellmeister in Bergamo. Andere Werke von ihm sind die Opern: „I promessi sposi", „La Savojarda" („Lina"), „Roderico", „Bertran de Born", „Stella del monte", „I Lituani" („Alduna"), „Il figliuol prodigo", „Marion Delorme". — Tomaso Benvenuti aus Cavarzere (1838—1906) schrieb u. a. die Opern „Adriana Lecouvreur" und „Gugl. Shakespeare". — Franco Faccio aus Verona (1840 bis 1891), Freund Boitos und gleich diesem Gegner der landläufigen italienischen Opernschematik, schrieb die Opern „I profughi Fiamminghi" und „Amleto" (Dichtung Boitos). Faccio, als Kapellmeister neben Angelo Mariani aus Ravenna (1822—73) als der beste Italiens genannt, war, nachdem er 1866 neben Boito unter Garibaldi gekämpft hatte, mit seinem Freunde in Skandinavien (Sinfonie in F dur) und wirkte später in Mailand. Er schrieb auch Lieder und mit Boito die Kantate „Le sorelle d'Italia.

Als spezieller Kirchenmusiker verdient genannt zu werden: der Piemontese Luigi Fel. Rossi (1805—63). — —

[1] Vergl. Fr. Guardione, P. Platania. 1908.

Überblicken wir die Musik in Spanien während dieses Zeitraums, so ist aus den Anfängen nicht viel Rühmliches zu melden. Im Vordergrunde des öffentlichen Interesses steht der Zarzuelero, der Komponist von Zarzuelas, d. h. Opern mit gesprochenem Dialoge. Einige Namen mögen angeführt werden: Balthasar Sandoni aus Barcelona (1807—90) wirkte als Schriftsteller und Komponist von weltlichen, geistlichen und Opernwerken. Rafael José Maria Hernando (geb. 1822 in Madrid) ist als einer der beliebtesten Zarzuela-Komponisten (schrieb auch Kirchenwerke) bekannt. Pascual Arrieta (1823—94), Christobal Oudrid (1829—77), der Orgelkomponist Pablo Hernandez (geb. 1834), Manuel Fern. Caballero (1835—1906) u. a. haben nur für ihre Heimat einige Bedeutung gewonnen.

Einen ausgezeichneten Namen als Sänger machte sich Manuel Garcia, wie sich Manuel del Popolo Vicenti, geb. 21. Januar 1775 zu Sevilla, nach seinem Stiefvater nannte. Nach verheißungsvollen Anfängen in Spanien begann er (1808) in Paris am italienischen Theater die Augen der ganzen Welt auf sich zu lenken. Er wirkte in Italien und abermals in Paris, in London, New York und Mexiko und kehrte dann nach Europa zurück. In Paris, wo er sich zuletzt ganz dem Unterrichte und der Komposition widmete, starb er am 9. Juni 1832. Er hat 48 heute vergessene Opern geschrieben. Seine Töchter sind die Sängerinnen Maria Felicità (1808—36)[1], zuerst Frau Malibran, später Gattin von de Bériot, und Michelle Pauline[2], Schülerin u. a. von Liszt. Sie wurde 1821 zu Paris geboren, war wie ihre Schwester eine hervorragendste Sängerin. Als Komponistin hat sie sich mehrfach erfolgreich betätigt. — Einen Weltruf erlangte durch seine Erfindung des Laryngoskops (1855) Manuel Garcia[3] (Sohn), geb. 17. März 1805 in Madrid, der bald der begonnenen Bühnenlaufbahn entsagte und in Paris gefeierter Lehrer wurde. Jenny Lind und Stockhausen zählen zu seinen Schülern. Seit 1850 war er als Gesangsprofessor an der Royal Academy in London tätig. Garcia war Dr. med. h. c. von Königsberg. Seine Werke sind ein „Mémoire sur la voix humaine“ (1840; auch deutsch 1878) und der berühmte „Traité complet du chant“, der mehrfach übersetzt wurde. Garcia starb am 1. Juli 1906 in London.

Unter die glänzendsten Vertreter der Geigenkunst ist zu zählen Pablo Sarasate[4] (Pablo Martin Meliton Sarasate y Navascues), der am 10. März 1844 in Pamplona geboren wurde, schon im frühen Alter durch sein Spiel Aufsehen erregte und von 1856 ab bei Alard in Paris 3 Jahre lang studierte. Auf großen Konzertreisen durch aller Herren Länder erwarb Sarasate sich hohen Ruhm. Sein Ton war von bestrickendem Wohllaute und höchster Rein-

---

[1] Vergl. die Biographien von G. Barbieri (1836), J. Nathan (1836), A. v. Treskow (1837), M. Merlin (1838 deutsch von G. Lotz), E. Legouvé (1880). Ihre Kompositionen gab Eugène Troupenas heraus.

[2] Vergl. die Biographie von L. H. Torrigi (1901).

[3] Vergl. Mackinlay, Life of M. Garcia. 1908.

[4] Vergl. M. L. von Vorot, P. de Sarasate 1896.



Manuel Garcia del Popolo Vicente als Othello (1775—1832).



Manuel Garcia Sohn (1805—1906).



Pauline Viardot-Garcia (1821—1910).



Maria Felicita Malibran als Desdemona (1808—36).

Die Familie Garcia.

heit, seine Technik grenzte ans Fabelhafte. Dabei ging er nicht im Kulte des musikalisch Zweifelhaften auf. Er hat selbst zwar allerlei geschrieben, das nur seine Virtuoseneigenschaften ins hellste Licht zu setzen vermochte, aber seine Kunst doch in der Hauptsache dem Edlen und Echten gewidmet. Lalo und Bruch haben Konzerte für ihn komponiert. Sarasate, den auch ein bedeutendes soziales Empfinden auszeichnete, hat aus seinem sehr großen Vermögen einige wertvolle Stiftungen hinterlassen. Er starb am 21. September 1908 in Biarritz.



Pablo de Sarasate (1844—1908).

Die Arbeiten der spanischen Historiker haben vielfach auf die große Zeit der spanischen Musik hingewiesen. Zu nennen sind: Hilarion Eslava (1807—78), der auch als Kapellmeister und Komponist tätig war und alte spanische Vokal- und Orgelwerke sammelte; Mariano Soriano-Fuentes aus Murcia (1817—80), Franc. Asenjo-Barbieri aus Madrid (1823—94; „Cancionero musical" 1881). Er schrieb auch viele Zarzuelas; Guillermo Morphy (1836—99) gab alte spanische Lautenmusik heraus; Filippe Pedrell. Sein Wirken gehört der Gegenwart an und wird später noch kurz zu beleuchten sein.

Frankreich.

Die Geschichte der französischen Musik ist bis auf die Zeit von Berlioz im zweiten Bande dargestellt worden. Auch seiner Nachfolger David und Beyer sowie der mannigfachen Anregungen, welche das Instrumentalspiel Frankreich zu verdanken hat, wurde bereits gedacht. Für unsere weitere Darstellung ergibt sich eine — ungefähre — Gliederung nach den einzelnen Gattungen der Komposition als die zweckmäßigste. Von großen umwälzenden Taten ist hier zunächst nichts zu berichten. Immerhin erheben sich aus der großen Zahl der französischen Tonsetzer einige zu bedeutender Höhe. Unter den Klavierkomponisten tritt uns zuerst entgegen Louise Farrenc, geb. Dumont (1804—75), die, Schülerin von Reicha und als Komponistin sehr

angesehen, den „Trésor des pianistes" (1861—72), ein groß angelegtes Sammelwerk älterer Klaviermusik ihres Gatten J. H. Aristide Farrenc (1794 bis 1865), fortführte. — Schüler Kalkbrenners und Lehrer von Saint-Saëns war Cam. Mar. Stamaty, ein in Frankreich naturalisierter Grieche aus Rom (1811—70), der sich durch Kammermusik und zahlreiche Etüden bekannt machte. — Fél. Le Couppey (1811—87) und Ant. François Marmontel (1816—98) sind als Etüdenschreiber, dieser auch noch als vortrefflicher Lehrer zu nennen. — Jean Henri Ravina (1818—1906) und Charl. Sam. Bovy, genannt Lysberg aus Genf (1821—73), machten sich als Salonkomponisten einen noch heute hier und da „glänzenden" Namen. — Von deutscher Abkunft war Georges Am. Saint-Clair Mathias, geb. 1826, der u. a. Kammermusik, Orchesterwerke und treffliche Klavierwerke („Oeuvres choisies") schuf. — Erwähnt seien auch Gust. Rinck (1832—99) und ein Schüler Liszts, Théod. Bennet-Ritter (1841—86), der auf der Bühne vergeblich Fuß zu fassen suchte, aber als Konzertspieler und Klavierkomponist Beachtung fand.

Den bereits früher genannten Violinmeistern H. Léonard und H. Vieuxtemps sind noch anzufügen: Ant. Louis Clapisson aus Neapel (1808 bis 1866), der viel gesungene Romanzen und komische Opern schrieb, Eugène Sauzay (1809—1901), bekannter Kammermusikspieler und mäßiger Komponist, Delphin Alard (1815—88), der Lehrer Sarasate's und Verfasser einer trefflichen Violinschule usw., der Belgier Franç. Hub. Prume (1816 bis 1849), Komponist der bekannten „Mélancolie" usw., J. Bapt. Charles Dancla (1818—1907), der mit seinen Brüdern Arnaud und Leopold viel gerühmte Kammerkonzerte gab und nicht Unbedeutendes als Komponist (auch Instruktives ist darunter) leistete, Jules Aug. Garcin (1830—96).


Félix Alexandre Guilmant (1837—1911).

Von den französischen Orgelmeistern sind zu erwähnen: Nicolas Jacques Lemmens (1823—81), ein zu hohem Ansehen gelangter Belgier, der 1879 in Mecheln eine Bedeutendes leistende Organistenschule eröffnete. Auch als Komponist machte Lemmens sich einen Namen. (Ecole d'orgue, Sonaten u. a. m. Methode zur Begleitung des gregorianischen Gesanges. Oeuvres inédites bei Breitkopf & Härtel.) — Hervorragend wirkte Fél. Alex. Guilmant, 12. März 1837 in Boulogne-sur-mer geboren, Schüler von Lemmens, 1871 Organist an St. Trinité in Paris. Er erwarb sich auf ausgedehnten Konzertreisen den Namen eines vollendeten Künstlers;

seine Trocadéro-Konzerte (1878) bildeten den Anfang der bis in die Gegenwart fortgesetzten historischen Abende. Guilmant's eigene Schöpfungen bestehen aus wertvollen Sonaten und anderen Orgelwerken und vokalen Kirchenkompositionen, sodann verfaßte er eine Anzahl guter Bearbeitungen und gab die großen und schätzbaren Sammelwerke „Archives des Maîtres de l'orgue", denen A. Pirro biographische Studien beigab, und eine „Ecole classique de l'orgue" heraus. Guilmant starb am 29. März 1911 zu Meudon. — Auch Eug. Gigout aus Nancy (1844 geb.) ist hier anerkennend zu erwähnen. Er ist Schwiegersohn des Kirchenkomponisten Louis Niedermeyer[1] aus Nyon (Genf), der 1802 bis 1861 (seit 1820 in Paris) lebte. An der mit Hilfe staatlicher Unterstützungen erhaltenen „Ecole Niedermeyer" unterrichtete Gigout zwei Jahrzehnte lang, rief dann (1885) eine eigene Organistenschule ins Leben und machte sich auch als Tonsetzer bekannt.

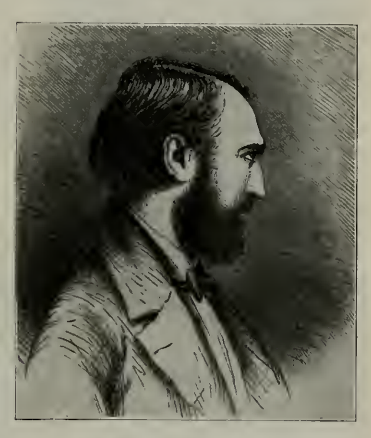
Ganz auf dem Grunde der deutschen klassischen Tonkunst ruhend, schrieb der Mülhausener Napoléon Henri Reber, Schüler Reichas und Le Sueur's (1807—80), Sinfonien und Kammermusikwerke, Klaviermusik und Lieder; auch Opern wären zu nennen, doch sind diese heute ganz vergessen. Wertvoll ist sein „Traité de l'harmonie" (1862 und später). — Sein Schüler Emile Bernard aus Marseille (1843—1902) machte sich einen Namen als Orgelspieler und Kammerkomponist usw. — Aug. Franç. Morel aus Marseille (1809—81) debütierte in Paris als Lieder- und Theaterkomponist, ging nach Marseille, wo er 1852 das Konservatorium begründete (Oper: „Le jugement de Dieu") und lebte seit 1877 wieder in Paris. Seine Kammermusikwerke, mehrfach mit dem Prix Chartier gekrönt, erfreuten sich hohen Ansehens. — Auch Ch. Henri René de Boisdeffre aus Vesoul (1838 geb.) erwarb sich einen geachteten Namen als Komponist von Kammermusik (Klaviersonaten, Quintette etc.), Sinfonien, Biblischen Szenen, „Cantique des Cantiques" usw. Die gleiche Erscheinung, die wir bei den deutschen Tonsetzern des Zeitraumes bemerkten, sehen wir auch hier: klassische und romantische Einflüsse ringen um die Oberhand. Dasselbe ist der Fall bei Benjamin Godard aus Paris (1849—95), einem Schüler von Reber und Vieuxtemps, der gute Kammerwerke, Klavierstücke, Lieder, programmatische Sinfonien („Gotische", „Orientalische", „Legendäre" etc.) und die Opern „Pedro de Zalamea", „Jocelyn", „Dante et Béatrice", „Ruy Blas" usw. schrieb.

Félicien César David[2] (Bild s. o. Bd. II S. 273) ist als Gefolgsmann von Berlioz bereits erwähnt worden. Er darf aber auch unter denen genannt werden, bei denen zuerst die Ausdrucksweise sich auf nationale Klangfarben, in seinem Falle auf exotische, richtete. Dies, nicht aber das Aufgreifen der mit chorischen und solistischen Elementen durchsetzten Form der Sinfonie-Ode ist das bedeutsame der Erscheinung von David und Reyer,

[1] Vergl. Alfr. Niedermeyer, L. N. son oeuvre et son école. o. J. — Anonym: Vie d'un compositeur moderne. 1893. (Vorwort von Saint-Saëns.) (S. auch oben II, 19 Anm.)

[2] Vergl. die Biographien von Saint-Étienne (1845) und Al. Alzevedo (1863). S. auch J. G. Prod'homme im Mercure musical 1907.

die damit entwicklungsgeschichtlich in die Reihe Kastner-Weber, Berlioz usw. rücken, jene Reihe, deren letzte Ausläufer wir in den Klangcharakteristikern der unmittelbaren Gegenwart erleben. David stammte aus Cadenet, wo er am 13. April 1810 geboren wurde. Nach einer ärmlichen Jugend brachte er es zum Theaterkapellmeister in Aix, gelangte mit einem mageren Stipendium nach Paris und fand durch Cherubini Aufnahme im Konservatorium (Fétis und Benoist). Auch Reber förderte ihn. Er schloß sich dem Saint-Simonismus an, ging nach Aufhebung der Sekte als deren Apostel in den Orient, kehrte aber 1835 nach Paris zurück, wo er sich zunächst ohne jeden Erfolg mit orientalischen Liedern betätigte. Erst die „Wüste“ (s. u.) fand großen Beifall. David wurde als Schöpfer der exotischen Musik gefeiert, fand aber weder in Deutschland, das er bald darauf besuchte, noch auch in seiner Heimat in der Folge die gleiche begeisterte Teilnahme. Gleichwohl erhielt er sich die Achtung seiner Landsleute. 1845 folgte sein Oratorium „Moses“, dann die Sinfonie-Ode „Columbus“, der sich ein Mysterium „Eden“ anschloß. Für die Oper schuf David „La Perle de Brésil“, „Das Weltende“ („Herculanum“ 1859), „Lalla Rookh“ (1862) und „Le saphir“ (1865). Eine Oper „La captive“ zog David selbst vor der Aufführung zurück. Seine Streichquintette, Nonette für Blasinstrumente u. a. m. werden heute nicht oft mehr beachtet, und auch seiner einst meistgespielten Schöpfung, der „Wüste“, begegnet unsere Zeit nur als einer gefallenen Größe. David starb am 29. August 1876 zu St. Germain-en-Laye.


Louis Trouillon-Lacombe (1818—84).

Ganz vergessen ist heute der Belgier Jules Aug. Buschop aus Paris (1810—96), dessen Kantate „Das belgische Banner“ preisgekrönt wurde. Er schrieb Sinfonien, Kirchen- und Chorwerke u. a. m. — E. Mar. Ern. Delvedez aus Paris (1817—97) machte sich als Dirigent und Schriftsteller einen guten Namen und schrieb Orchester- und Kammerwerke, Kantaten usw. — Ein Sohn von Auguste (1778—1832) und Neffe von Rod. Kreutzer (s. o.) war der gefürchtete Kritiker Ch. Léon Franç. Kreutzer[1] (1817—68), der auch wertvolle Klaviersonaten, Quartette, Lieder u. a. komponierte. — Von Paul Mériel (1818—97) erschienen die Opern „L'Armorique“ und „Les précieuses ridicules“, die Sinfonie „Tasso“, das dramatische Oratorium „Kain“ usw. Als Nachfolger von Berlioz ist hier sodann Louis Trouillon-Lacombe[2]

[1] Vergl. A. Pougin über ihn (1868).
[2] Vergl. die Biographien von H. Boyer (1888) und L. Gallet (1891).

aus Bourges (1818—84) zu nennen, der als reifer Künstler noch Unterricht bei Czerny, Sechter und Seyfried in Wien nahm und nach bescheideneren Anfängen die „dramatischen“ Sinfonien „Manfred“, „Arva“, die Opern „La Madonne“, „Winkelried“, „Le Tonnelier“ (deutsch „Meister Martin und seine Gesellen“), „Korrigane“ und, 1878, sein bekanntestes Werk, das Melodram mit Chören „Sappho“ schrieb. Lacombe, der 1884 starb, ist heute wenig mehr bekannt. Seine immer geistreiche, im Lyrischen schmiegsame und weiche, im Dramatischen sich nicht unbedeutsam steigernde Musik sollte in Deutschland wohl einige Teilnahme finden können. Unter seinen anderen Arbeiten seien die bekannte Oktavenetude und andere Klavierstücke, Lieder und Chöre erwähnt.



Charles Lamoureux (1834—99).

Einen vortrefflichen Namen hinterließ Jules Et. Pasdeloup aus Paris (1819—87), der Schöpfer der „Société des jeunes artistes du Conservatoire“, mit der er klassische Sinfonien aufführte. Aus ihr gingen hervor die „Concerts populaires“ im Cirque d'hiver, mit denen Pasdeloup den Parisern gegen billiges Entgelt gute Musik in vortrefflicher Ausführung bot. Dem Unternehmen, das sich Bilses Konzerten in Berlin vergleichen läßt, erwuchs in den Veranstaltungen von Ed. Colonne (1838 geb., 1873: „Concert National“, später: „Concerts du Châtelet“), des um die Pflege von Berlioz, Reyer, Wagner — Walküre — hochverdienten Kapellmeisters, und von Ch. Lamoureux (1834—99), welcher 1873 die „Société de Musique Sacrée“ und 1881 die „Nouveaux Concerts“ begründete, eine gefährliche Konkurrenz, die Pasdeloup 1884 zur Aufgabe der Populär-Konzerte zwang. — J. Bapt. Théod. Weckerlin aus Gebweiler i. E. (1821 geb.) wurde 1844 Schüler von Halévy und L. Ponchard[1] (1787—1866), einem ausgezeichneten Sänger und trefflichen Kirchenkomponisten. Ponchard war als Gesanglehrer, als Bibliothekar des Conservatoire und Archivar der „Société des compositeurs de musique“, als Komponist von Liedern großer und rühmenswerter Chorwerke: „Les poèmes de la mer“, „L'Inde“ etc., des Oratoriums „Das jüngste Gericht“, der „Symphonie de la forêt“, von a capella-Chören, Messen) und als Musikhistoriker („Échos du temps passé“ und andere Volksliedersammlungen, eine preisgekrönte Geschichte der Instrumente usw.) tätig. Hervorzuheben ist noch sein Katalog der Bibliothek des Konservatoriums (1885). —

[1] Vergl. A. Mereaux, L. A. E. Ponchard 1866.

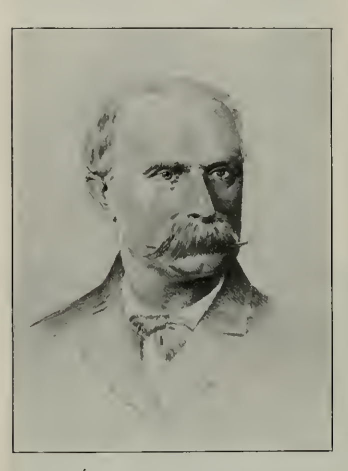
Zu dem Kreise um Berlioz ist sodann zu zählen César Auguste Franck[1], einer der bedeutendsten Namen der neueren französischen Musikgeschichte. Er wurde am 10. Dezember 1822 in Lüttich geboren, studierte hier und in Paris bei Zimmermann, Leborne und Benoist und verließ, durch einige Preise ausgezeichnet, das Pariser Konservatorium, um in seine Heimat zurückzukehren. Doch schon 2 Jahre darauf wandte er sich wieder nach Paris und wurde Lehrer und Organist an St. Jean, darauf an St. Clotilde; 1872 ersetzte er Fr. Benoist als Orgelprofessor am Konservatorium. Franck starb am 9. November 1890 in Paris, wo ihm ein von Lenoir geschaffenes Denkmal errichtet wurde. Franck's frühe Schöpfungen lassen seine Abhängigkeit vom überlieferten Stil durchaus erkennen: seine Oratorien „Ruth", „Redemption", „Les béatitudes", „Rebecca" sind hier zu nennen. Aber wie in formeller Beziehung sind diese Werke durch die Leuchtkraft und Schönheit ihres Ausdruckes, durch inniges religiöses Gefühl ausgezeichnet. Weitere Arbeiten sind der 150. Psalm, eine Messe, „La procession" für Soli, Chor und Orchester und — seine nicht oft gehörten — sinfonischen Dichtungen „Les Eolides", „Les Djinns", „Psyche", „Le chasseur maudit". Mit diesen Werken schließt sich Franck der Berlioz'schen Richtung enge an, d. h. er gibt die festgefügte alte Form auf, ersetzt die breit gesponnene — epische — Thematik durch die charakterisierende — dramatische — Motivarbeit und richtet sein Augenmerk, wie früher schon gelegentlich, auf eine sorgfältige Klangfarbencharakteristik. Auch die Kammerwerke Franck's verdienen wie seine geistlichen und weltlichen kleineren Chöre, die Orgel- und Klavierwerke, ernsthafte Beachtung: überall zeigt sich eine den ernsten und freien Satz trefflich meisternde Hand, ein wahrhaft vornehmes Empfinden, eine nicht häufig in gleicher Stärke anzutreffende harmonische Feinfühligkeit. Indem Franck sich


César Auguste Franck (1822—90).

[1] Vergl. die Biographien etc. von A. Coquard (1891), G. Derepas (1897), É. Étranges (1897), P. L. Garnier (1900), F. Baldensperger (1901), V. d'Indy (1906), Ch. v. d. Borren (1907).

mehr und mehr der Pflege einer nach neuen Ausdrucksmitteln ringenden Instrumentalmusik zuwandte, wurde er das Haupt einer jungfranzösischen Schule, deren Vertretern wir später begegnen werden. Franck's Opern „Hulda" und „Ghiselle" wurden zuerst 1895/96 in Monte Carlo gegeben, scheinen sich aber nicht behaupten zu wollen.

Auch der schon genannte Louis Et. Ern. Reyer (1823—1909) aus Marseille gehört dem Berlioz-Kreise an. Ursprünglich Verwaltungsbeamter und in Algier tätig, ging er, durch die Revolution 1848 brotlos geworden, in dieser Zeit zur Musik als Beruf über und wurde Klavierschüler von Frau Farrenc. Schon 1850 trat er mit der Sinfonie-Ode „Le Selam" vor die Öffentlichkeit (vorher hatte er bereits Kirchenmusik u. a. geschrieben), welchem Werke einige Opern folgten: „Maître Wolfram", „Saccountale" (Ballet), „La statue", „Erostrate", „Sigurd", „Salambo". Als weitere Arbeiten sind Lieder und kirchliche Werke zu nennen. Auch als Schriftsteller war Reyer tätig; er ersetzte Berlioz 1864 beim „Journal des Débats" und wurde 1876 an Stelle von David in die Akademie gewählt. Reyer, in der Komposition Autodidakt, hat sich in der Musikgeschichte seines Landes zwar eine hoch geachtete Stellung errungen, aufgeführt werden seine Werke aber nur selten, wenn überhaupt noch. Er ist wie seine Gesinnungsgenossen Neuromantiker, sucht den instrumentalen Effekt und die ungebundene Form, hält sich aber wie Franck von der Bizarrerie Berlioz' frei. Sein Bestes hat er wohl in der komischen Oper gegeben.



Louis Étienne Erneste Reyer (1823—1909).

Weiter sind zu nennen: Adolphe (Abrah.) Samuel aus Lüttich (1824 bis 1898), zuletzt Direktor des Genter Konservatoriums (Opern und Bühnenmusik, Kantaten, Chöre, Kammermusik, Sinfonie „Christus" etc.). Jules Cohen aus Marseille (1830—1901), der mit Erfolg kirchliche und instrumentale Werke aufführte, aber auf der Bühne nicht Fuß zu fassen vermochte. Fréd. Louis Ritter aus Straßburg i. E. (1834—91), Schüler von Schletterer in Augsburg und Kastner in Paris. Seine Tätigkeit als Dirigent, Schriftsteller (populäre Musikgeschichte) und Komponist (Sinfonien, Ouvertüren, Konzerte, geistliche und weltliche Chorwerke, Lieder) gehört in der Hauptsache Amerika. Ritter starb in Antwerpen. Alexis de Castillon aus Chartres (1838—73) war Schüler des Opernkomponisten Victor Massé (1822—84), dessen kapellmeisterliche Schablone ihn nicht befriedigte, so daß er den Unterricht C. Franck's aufsuchte. Im Kriege von 1870/71 zog er sich ein schweres

Leiden zu, das die Ausbeutung seiner reichen Gaben unmöglich machte; de Castillon's Bedeutung ruht in seiner vortrefflich gearbeiteten, geistvollen und schönen Kammermusik. Ein Klavierkonzert, durch Saint-Saëns gespielt, hatte einen völligen Mißerfolg. Orchestersuiten, Chorwerke, Klavierstücke u. a. m. — Louis Alb. Bourgault-Ducondray aus Nantes (1840—1910) war Schüler von Ambr. Thomas, sammelte griechische und bretonische Volksweisen und komponierte allerlei an Opern und Orchesterwerken. Er hat auch Méhul's „Josef" mit Rezitativen versehen — eine verfehlte Arbeit, wie sie auch von andern in gänzlicher Verkennung des Stiles an anderen Werken geleistet worden ist. —



Edouard Colonne (geb. 1838).

Wir werfen nunmehr einen Blick auf die französische Oper der Zeit. Wie schon angedeutet, haben sich auch ihre Vertreter nicht ausschließlich auf das einzige Gebiet beschränkt. Zuerst haben wir der Buffo-Oper zu gedenken.

Sie ist ein getreues Spiegelbild des gesellschaftlichen Tiefstandes während des zweiten Kaiserreiches. Frivol aber witzig die vor keiner Türe Halt machenden Texte, pikant und übermütig die Musik, die sich in lasziven Rhythmen und üppigen Melodien nicht genug tun kann. Splitterrichter und Moralschnüffler haben allezeit an derartiger Kunst Anstoß genommen. Wer sie unvoreingenommen betrachtet und nicht berufs- oder gewohnheitsmäßig durch eine schmutzige Brille sieht, wird sie anders bewerten, das Genie auch in J. Offenbach erkennen und an dem geistvollen Unsinn seiner Werke seine Freude haben. Sumpfpflanzen — ganz gewiß. Und das, weil das große Leben der Zeit ein Sumpf war, dem nichts anderes entkeimen konnte. Aber auch ein künstlerisch-leichtfertiger Protest gegen das oft hohle Pathos der großen Oper und ihre Massigkeit, gegen Autoritätsglauben und Heuchelei. Wenn die französische Buffo-Oper auch in Deutschland reichen Boden fand, wenn die von ihr textlich und musikalisch ganz verschiedene Wiener Operette üppig ins Kraut schoß, so zeigt sich darin auch eine an sich nicht unberechtigte Reaktion — gegen die einseitige Wagner-Pflege. Daß die Operette Schaden gestiftet hat, ist außer aller Frage; insbesondere ist der Rückgang der Spieloper ohne weiteres auf ihr Konto zu setzen. Auch hier berühren sich eben die extremen Erscheinungen — wenn auch nur in der Gunst des Publikums.

Als Vater der Buffo-Operette gilt Florimond Ronger (Hervé) (1825—92) aus Houdain, der ursprünglich Organist war, aber 1851 Kapellmeister am Palais Royal wurde. Drei Jahre darauf öffnete er die „Folies concertantes" (F. nouvelles; F. dramatiques) mit allerlei pikanten Kleinigkeiten, denen er dann nach Offenbachs Muster größere Arbeiten folgen ließ, bis er dem glücklicheren Nebenbuhler das Feld einräumte und nach London ging. Er starb in Paris. Seine Operetten (u. a. „L'oeil crêvé", „Le petit Faust") blieben auf Frankreich beschränkt. A. Pougin hat die prickelnde Musik dieser Werke mit „musiquette" bezeichnet: gewiß ist sie satztechnisch nicht von Bedeutung, ihr Gefühlsgehalt ist nicht edel, ihre Form leicht; aber das, was sie ausdrücken will und soll, ist sie ganz, Ausdruck einer sinnlich sorglosen Scheinwelt, der nichts Ernstes heilig ist, die sich in Parodistik und Satire gefällt. Ihre Höhe erreichte diese Kunstrichtung in Jacques Offenbach[1] (Juda Eberscht), geb. 21. Juni 1819 in Köln als Sohn des Kantors der israelitischen Gemeinde. Früh kam der Knabe nach Paris. Hier ward er heimisch, so daß man Offenbachs ganze musikalische Art als typisch für das verfallende, sittlich haltlose Parisertum der Zeit bezeichnen darf. Im Jahre 1849 wurde er Kapellmeister am Théâtre Français, sechs Jahre darauf begründete er die „Bouffes Parisiens", legte aber bereits 1866 die Leitung nieder und überließ seine Werke nunmehr verschiedenen Bühnen. Nochmals wurde er selbst Unternehmer, ging nach Amerika („Notes d'un musicien en voyage"), hatte dort weniger Erfolg als er erhofft hatte und starb in Paris am 5. Oktober 1880. Im ganzen schrieb Offenbach 102 Bühnenwerke, deren bekannteste und beste etwa diese sind: „Orpheus", „Die schöne Helena", „Pariser Leben", „Fortunios Lied". Seine fantastische Oper „Les contes d'Hoffmann", zuweilen im Stile an die Operette anklingend, erhebt sich als Ganzes jedoch weit über sie. Ihr Reichtum an Stimmungen, ihr üppiger sinnlicher Ton, ihre melodische Fülle und Schönheit wie die Schärfe der Charakteristik der handelnden Per-



Jacques Offenbach (1819—80).

[1] Vergl. die Biographien von E. de Mirecourt (1867) und Martinet (1887). Eine gute Charakteristik schrieb P. Bekker (Strauß: „Die Musik". 3, 32).



Robert Planquette (1850—1903).



Jules Louis Olivier Métra (1830—89).



Alexandre Charles Lecocq (geb. 1832).



Louis Maillart, gen. Aimé (1817—71).

sonen lassen das Werk als ein geniales erscheinen. Eine nachgelassene Oper „Myriame et Daphné“ kam 1907 in Monte Carlo zur ersten Aufführung. Offenbach ist in erster Linie als Rhythmiker und Melodiker von höchster Eigenart, die sich in schlagender Kürze und Treffsicherheit des Ausdrucks

äußert, zu werten. Seine Orchestration ist meist ganz schablonenhaft flüchtig gehalten, immerhin weiß er auch hier gelegentlich allerlei pikante Lichter aufzusetzen.

Als eigentliche Operettenkomponisten sind noch die folgenden anzusehen: Adolphe André Nibelle (1825—95); J. Al. Ferd. Poise (1828—92); Ad. Blanc (1828—85, der jedoch auch gute Instrumentalmusik und Kammerwerke schrieb); der „Pariser Strauß" J. L. Olivier Métra aus Reims (1830—89), beliebter und geschickter Tanzkomponist, der für die Folies-Bergère 18 Operetten schuf; Al. Charles Lecocq (1832 geb.), der glücklichste Nachfolger von Offenbach, der gemeinschaftlich mit Bizet für die Operette „Le docteur Miracle" preisgekrönt wurde. Lecocq hatte bereits eine größere Anzahl von Operetten und Opern geschrieben, ehe sein „Fleur de thée" ihm lebhaften Beifall sicherte. Unter den späteren Werken (von 1868 ab) mögen las die bekanntesten genannt sein: „La fille de Mme. Angot", „Giroflé-Girofla". Lecocq verleugnet als Komponist die gute Schulung (durch Halévy) wenigstens nicht immer. Wie Offenbachs ist seine Musik prickelnd, witzig, trifft die frivole Verve des Cancantones vorzüglich, nähert sich aber auch nicht selten der vornehmeren Haltung der komischen Oper. — Fréd. Ét. Barbier (1829 bis 1889), Ed. Audrun (1832—1901), der namentlich mit seiner graziösen „La Mascotte" Erfolg hatte, Rob. Planquette (1850—1903), dessen „Cloches de Corneville" vor allem das ganze Gebiet auf einer höheren Stufe zeigen, André Ch. Prosper Méssager (1853 geb.), der lange Organist war und ernste Werke schrieb, dann aber auch dem Zauber der „Musiquette" erlag und in seinen „Les petites Michu" seine drolligste Operette schuf.

Die Entwicklung der französischen Oper vollzog sich weiter in den schon oben (s. auch Bd. II) gekennzeichneten Bahnen. Berlioz ist eine Ausnahmeerscheinung. Vielfach blieben die Traditionen der großen Oper lebendig, der literarische Wert der zugrunde liegenden Dichtungen war im ganzen und großen gering; auch die unsterblichen Stoffe der Weltliteratur erlitten durch eine schematisch vorgehende Ausbeutung und Bearbeitung empfindliche Einbuße. Auf dem Gebiete der komischen Oper tauchten nur einige wenige über den Durchschnitt emporragende Talente auf. Die hauptsächlichsten Vertreter der Oper sind diese: Ch. L. Adolphe Vogel (1808—92), der auch Kirchen- und Kammerwerke verfaßte. — A. A. Elie Elwart (1808—77), vielseitiger Komponist (auch Chorsinfonie, Oper „Les Catalans"), aber hervorragender als Schriftsteller (ein Verzeichnis seiner Arbeiten s. in Riemanns Lexikon). — Aug. Pilate (Pilati, auch Juliano) (1810—77). — Aimé (Louis) Maillart aus Montpellier (1817—71) war Schüler Halévys und Rompreisträger. Er hatte mit seiner ersten Oper „Gastibelza" und namentlich mit seiner letzten „Les dragons de Villars" (1865; „Das Glöckchen des Eremiten") nachhaltigen Erfolg. Dies frische und hübsche Werk steht noch heute in Gunst. — Henry Charles Litolff, geboren 1818, stammte aus London, wo ihn Moscheles zu einem ausgezeichneten Pianisten bildete; er kam schon in jungen Jahren nach Paris, führte dann ein langes Wanderleben, war Kapellmeister

in Warschau, machte die Wiener Revolution 1848 mit, schien sich in Braunschweig seßhaft machen zu wollen (Verlag H. Litolff), kehrte aber 1860 nach Paris zurück, wo er 1891 starb. Litolff hat eine Reihe von Opern und Operetten geschrieben, die heute wie seine Kammermusik vergessen sind. Dem Namen nach bekannt sind heute noch seine „Konzert-Sinfonien“ für Klavier mit Orchester, und eins und das andere seiner Salonstücke fristet wohl noch ein bescheidenes Dasein. — Louis Pierre Deffès (1819—1900), gleichfalls aus Halévy's Schule hervorgegangen, wurde in seiner Heimat viel gerühmt. — Edm. Membrée (1820—82). Der schon genannte Victor (Fel. Marie) Massé (1822—84), Schüler Halévy's, der u. a. die Opern: „La chambre gothique“, „Galatée“, „La fiancée du diable“, „Miss Fauvette“, „La reine Topaze“, „Paul et Virginie“ schrieb. — J. Louis Aristide Hignard aus Nantes (1822—98) als Komponist von komischen Opern, Liedern und Klavierstücken nicht unbedeutend. Seine „Tragédie lyrique“ Hamlet versuchte eine neue Operngattung einzuführen. (Riemann führt eine Analyse des Werkes von E. Garnier 1868 an). — Ch. Em. Poisot aus Dijon (1822 bis 1904), Direktor des Konservatoriums daselbst, machte sich als Komponist und Schriftsteller in nicht allzu weiten Kreisen bekannt. —



Edouard Victor Antoine Lalo (1823—92).

Höherstehend ist Edouard Vict. Ant. Lalo aus Lille (1823 bis 1892), von dem Deutschen Baumann in seiner Vaterstadt zu einem trefflichen Geiger ausgebildet. Er machte sich in Paris als Kammerspieler bekannt und errang mit seiner 2. Oper „Le roi d'Yss“ 1888 einen schönen Erfolg. Lalo, der auch Violinkonzerte, Kammermusik, Lieder u. a. schrieb, ist keineswegs ein originaler Geist, aber ein dem Landläufigen aus dem Wege gehender, tüchtiger Musiker von Geschmack und Bildung. — Flämische, aber auch französische Opern schrieb der Genter Karel Miry (1823—89). — Von Léon Gust. Cypr. Gastinel (1823—1906), Schüler Halévy's und Inhaber des Rompreises, sind außer gerühmten Chor-, Orchester- und Kammerwerken Messen, Oratorien die komischen Opern „Le miroir“, „L'opéra aux fenêtres“ u. a. m. zu erwähnen. — Dem Kreise der Franck-Schule gehört an der Belgier Jean Théod. Radoux aus Lüttich, der in seiner Heimatstadt und bei Halévy ausgebildet wurde und 1872 im Alter von 37 Jahren Direktor des Konservatoriums in Lüttich wurde. Er starb 1911. Seine sinfonischen Dichtungen „Ahasverus“, „Le festin de Belsazar“, „Epopée nationale“, das Oratorium „Kain“, sowie die Opern „Les Béarnais“, „La coupe enchantée“ und einige Kantaten bilden den in seiner Heimat geschätzten Bestand seiner künstlerischen Hinterlassenschaft. —

Als Meister heiterer, graziöser und zierlicher Kleinkunst, der weder Wärme des Empfindens noch Gediegenheit der Faktur fehlt, ist Léo Delibes[1], geb. 21. Februar 1836 in St. Germain du Val zu nennen. Am Pariser Konservatorium herangebildet, war er u. a. als Organist an St. Jean tätig. Seit 1855 komponierte er Operetten für die Folies nouvelles und die Bouffes parisiens, denen die einaktige Oper „Maître Griffard" u. a. folgten. Vorübergehend war Delibes zweiter Chordirektor an der Großen Oper, die 1866 sein Ballett „La source" aufführte („Naila"). Mitverfasser war der Pole Ludwig Mincus aus Wien (1827 geb.). 1870 veröffentlichte Delibes sein bestes Werk, das zierliche Ballett „Coppélia", dem er drei Jahre darauf die Oper „Le roi l'a dit" und 1876 das Ballett „Sylvia" folgen ließ. Eine andere Oper „Jean de Nivelle" schlug nicht recht ein, und auch „Lakmé" (1873) vermochte sich trotz großer Feinheiten der Musik nicht zu halten. Die Oper „Kassya" des am 16. Januar 1891 in Paris Verstorbenen beendete Jules Emile Frédéric Massenet.



Léo Delibes (1836—91).

Zu den bedeutendsten Erscheinungen der neueren französischen Musikgeschichte zählt Charles Camille Saint-Saëns[2], der, am 9. Okt. 1835 zu Paris geboren, am Konservatorium u. a. den Unterricht von Stamaty, Halévy und Reber genoß, daneben auch noch von Gounod gefördert und im Alter von 20 Jahren Organist an St. Merry, später an der St. Madeleine und Lehrer an der Niedermeyerschen Anstalt wurde. Seit dem ersten Jahre des Krieges von 1870/71 lebte Saint-Saëns ohne feste Anstellung nur der Ausübung der Komposition und des Klavierspiels. Auch als Dirigent eigener Werke erschien er auf verschiedenen Reisen, die ihn gelegentlich auch nach Deutschland führten, wo man seiner Kunst von jeher Teilnahme entgegentrug. Saint-Saëns gehört unter die besten Klavierspieler unserer Zeit. Nicht nur als Interpret seiner eigenen Schöpfungen, auch die deutsche Klassik liegt ihm, soweit nicht der spätere Beethoven, der ihm ziemlich fern steht, in Betracht kommt. Als Komponist zeigt Saint-Saëns das für die ganze Zeit charakteristische Hin- und Herschwanken zwischen der überkommenen und einer freien Formgebung, neigt sich aber doch im ganzen entschieden zur älteren Richtung, so daß man ihn nicht in der Gefolgschaft von Berlioz wird aufführen dürfen. Daß er freilich der modernen Errungenschaft einer die Klangfarbencharakteristik nicht ver-

[1] Vergl. E. Guirand, L. Delibes. 1892.

[2] Vergl. O. Neitzels (1899) und E Baumanns (1905) Biographien.

schmähenden Orchestertechnik nicht aus dem Wege ging, ist begreiflich. Hin und wieder hat Saint-Saëns zu experimentieren versucht, wie in seinem op. 65, einem Septett für Klavier, Streichinstrumente und Trompete — einer Kombination, die mancherlei unfreiwillig Komisches in sich birgt. Aber derlei ist selten bei ihm, wie Saint-Saëns denn wohl allerlei an äußerlich wirksamem und auch wohl berechnendem Wesen zeigt, ohne jedoch ins raffiniert Konstruierte, Bizarre und gesucht Aufdringliche zu verfallen. Als Kind seines Landes liebt er die Pose, die melodische und harmonische Pikanterie, als gründlich geschulter und keineswegs oberflächlich fühlender Musiker und kritisch empfindender Kopf weiß er sich immer wieder von Exzentrizitäten des Ausdrucks freizuhalten. Seine bekanntesten Werke sind die wirkungsvollen, mit großen Strichen hingeworfenen sinfonischen Dichtungen op. 31, 37, 40 und 50: „Le rouet d'Omphale", „Phaëton", „Danse macabre", „La jeunesse d'Hercule". Sie stehen, selbst die klassische Form durchaus nicht aufgebend und nur die allgemeinen Richtlinien ihrer Erscheinungsform von der poetischen Idee borgend, inmitten einer Reihe von Werken, die sich durchaus auf klassizistischem Boden erheben, den Sinfonien op. 2 (Es), op. 55 (a), op. 78 (c) und anderen Werken, unter denen die fünf Konzerte für Klavier, drei für Geige, Kammermusik usw. genannt sein mögen. In einigen Arbeiten zeigt sich dann wieder die seit David mächtige Liebe zur Behandlung exotischer Themen: Suite Algérienne, Fantasie Africa (op. 89), Caprice Arabe (op. 96), oder Saint-Saëns greift näher liegende fremde Melodien auf, um darüber Capricen zu schreiben (op. 79). Aber an diesen Themen reizt ihn mehr die Möglichkeit, neue musikalische Gedanken aus ihnen zu entnehmen, als das fremde Gewand als solches, wie er denn als ein hervorragender Pfleger der Variationenform (in ausgesprochen französischer Prägung, nicht etwa als ein in dem Sinne von Brahms-Reger tief schürfender, die polyphonen Machtmittel erschöpfender Komponist) bezeichnet werden muß. Seine Variierungskunst haftet etwas an der Oberfläche, ohne Frage, allein



Charles Camille Saint-Saëns (geb. 1835).

sie ist überaus geschickt und nie um neue Wendungen verlegen. Dahin gehören die Variationen op. 38 für 2 Klaviere über ein Thema von Beethoven. Unter den Vokalwerken seien aufgeführt: Messen, Requiem, Motetten, Kantaten. Von Saint-Saëns' Opern scheint sich nur die eine „Samson et Dalila", die 1877 in Weimar ihre Uraufführung erlebte, halten zu wollen. Die anderen sind: „La princesse jaune", „Le timbre d'argent", „Etienne Marcel", „Henri VIII.", „Proserpine", „Ascanio" („Benvenuto Cellini"), „Phryné", „Frédégonde", „Les Barbares", „Parysatis", „Andromaque", „La création d'Hélène", „L'ancêtre".

Kleinere Meister sind Samuel David (1836—95), der 4 Sinfonien und Operetten und Opern schrieb, und Ernest Guirand, 1837 in New-Orleans geboren und 1892 in Paris gestorben, der Instrumentalwerke und Opern komponierte. Bekannter ist Franç. Clém. Théod. Dubois aus Rosnay, geb. 1837, Organist und Kompositionslehrer, 1896 bis 1905 Nachfolger von A. Thomas als Direktor des Konservatoriums. Dubois hat trefflich gearbeitete Oratorien („Die sieben Worte" und „Das verlorene Paradies"), auch die komischen Opern „La guzla de l'émir", „Le pain bis" („La Lilloise"), „Xavière" und die großen Opern „Aben Hamet", „Frithjof", viele Chorwerke, Messen, Motetten, sinfonische Werke, Klavierstücke, Lieder, unter denen allen viel Schönes und Wertvolles steckt, geschaffen. —



François Clément Théodore Dubois (geb. 1837).

Der einzige Musiker, dem es gelang, neben Wagner ein durchaus originelles Bühnenwerk zu schaffen, hatte der ganzen Richtung seiner Lebensarbeit nach nicht den mindesten Berührungspunkt mit dem deutschen Meister, so daß sein einmal geübter Versuch, Wagner nachzueifern, denn auch von dem Publikum sogleich bemerkt wurde und ihn rasch auf sein eigenstes Gebiet führte. Alex. César Leop. George Bizet[1] wurde am 25. Okt. 1838 in Paris geboren, kam im Alter von 9 Jahren aufs Konservatorium und ward hier durch mannigfache Preise während seiner 10jährigen Studienzeit ausgezeichnet. Sein Lehrer in der Komposition war Halévy, dem eine große Zahl der französischen Komponisten ihre Ausbildung zu danken hat. Bizet beteiligte sich siegreich an einer von Offenbach ausgeschriebenen Konkurrenz („Le docteur Miracle") gleichzeitig mit Lecocq und errang darauf den Römerpreis. Von Italien aus sandte er die Oper „Don Procopio" nach Paris (zu-

[1] Vergl. die Biographien von E. Galabert (1877), Ch. Pigot (1886), C. Bellaigue (1891), A. Weissmann (1907).

erst 1906 aufgeführt in Monte Carlo), der sich einige instrumentale Arbeiten anschlossen. Nach seiner Rückkehr entstanden „Les pêcheurs de perles“ (1863) und „La jolie fille de Perth“ (nach Walter Scott), die indes wegen ihres gelinden Wagner-Tones nicht durchdrangen. Es folgten die nach Alfr. de Musset's „Namouna“ gearbeitete „Djamileh“ (1872), die Musik zu Daudet's „L'Arlésienne“ (Suite I und II), die Suiten „Roma“ und „Jeux d'enfance“. Diese letztgenannten Arbeiten und 3 Sinfonien fanden größere Teilnahme. Das letzte Werk, das der Meister vollendete, war seine bedeutendste Schöpfung, die nach Prosper Mérimée's Novelle geschaffene „Carmen“. Kurz nach ihrer ersten Aufführung erlag der noch nicht 37-Jährige, der in Geneviève Halévy die verständnisvolle Gefährtin auf seinem kurzen Erdengange gefunden hatte, einem Halsleiden. Der 3. Juni 1875 ist Bizet's Todestag. Erst nachdem „Carmen“ im Auslande als Meisterwerk gewertet worden war, wurde Bizet auch in seiner Heimat als Unsterblicher anerkannt. Er ruht auf dem Père-Lachaise. Das Grabmal schmückt eine von Paul Dubois geschaffene Broncebüste.



Alex. César Leop. George Bizet (1838—75).

Auch in Bizet's Schaffen sehen wir die Richtung auf das Fremdländische mächtig: den „Perlenfischern“ liegt eine indische Erzählung zugrunde, und er hat, abgesehen von seiner Zeit bereits mißliebig bemerkten Italianismen, sich um ein „indisches“ Orchesterkolorit bemüht. Die damalige Kritik nahm die Abhängigkeit Bizet's von David's „Le désert“ an, und es ist keine Frage, daß der Meister an deren geistvoller und reicher Instrumentation wie an ihrer harmonischen Fülle gelernt hat. Orientalisches Kostüm trug Bizet's Oper „Djamileh“, wie auch „La guzla de l'émir“, die er wahrscheinlich ebenso wie die

Oper „Iwan der Schreckliche“ verbrannt hat. Über den Charakter dieser Werke wissen wir nichts; daß sie bestimmte Lokalfarben getragen haben, ist anzunehmen. „Carmen“ erscheint uns geradezu als Inkarnation spanischen Wesens. Es ist nicht gesagt, daß die Oper in jedem Zuge spanisch ist. Ganz und gar nicht. Aber Bizet's Musik ist von solch genialer Ursprünglichkeit und Schärfe des Ausdrucks, daß wir in ihr unverfälschtes spanisches Wesen zu sehen glauben. Hier haben wir zum ersten Male eine überzeugende Wirklichkeitsschilderung in der Musik, eine Ausbeutung und Verwertung jenes Programmes für die Oper, das Victor Hugo mehr als ein Menschenalter früher seinem „Cromwell“ und damit dem Drama mitgegeben hatte. Verdi und Bizet sind die ersten Veristen der Oper gewesen. Freilich, ihnen stellt sich das menschliche Wesen durchaus nicht wie dem französischen Dichter als eine Summe aus Erhabenem und Groteskem dar. Aber ein dualistischer Zug läßt sich wie in Verdi's Werken so auch in „Carmen“ nachweisen: der Stil des Werkes ist eine in der gesamten Literatur einzig dastehende Mischung von tragischem Pathos und operettenhaft leichter, freilich niemals harmonisch oder melodisch „billiger“ Tonsprache. Mag man immerhin den Gegenstand selbst gemein und unsittlich heißen! Hier ist ein Meisterwerk, in dem auch nicht das kleinste Stück nebensächlich behandelt ist. Eine zwingende Gewalt der Charakteristik eint sich mit ausgesuchtem harmonischem Reichtume, mit blendendem Glanze und Schwung des Melos, mit einer bewundernswerten Vielheit der rhythmischen Erscheinungen und einer glänzenden Orchestration. Es gibt kaum ein Bühnenwerk, das so alle Sinne gefangen nimmt wie diese Oper, keines, in dessen Adern das Blut so heiß und leidenschaftlich kreist, keines, das so voller schroffer Gegensätze ist. Dabei sind aber die Gestalten Carmens und Micaëlas gleich scharf gezeichnet. Der Zug von tiefer Schwermut, der über dieser helleuchtenden Mädchengestalt lagert, er war auch Bizet's eigenem Wesen nicht fremd, das all das in sich schloß, was er an reinem Menschentum gibt. Ein Mensch zu sein — das hat Bizet auch in der Zeit nicht vergessen, als durch die grausamen Kriegswunden seine Heimat Furchtbares zu leiden hatte. Vielleicht liegt hier der Grund, weshalb „Carmen“, die Oper, die, wenn auch nicht das hohe, so doch ungeschminktes Menschentum in der erschütternden Fülle seiner Gegensätze ausspricht, immer wieder aufs neue fesselt.

Wir hörten schon: mit Wagner hat Bizet nichts gemein. Wagner ist hier nüchterner Verstandesmensch, der sich auf allen Gebieten geistiger Arbeit betätigt, alle möglichen Systeme kritisiert und am Ende von keinem einzigen, nicht einmal von seinem eigenen, in seiner künstlerischen Eingebung gehindert wird. Bizet philosophierte und kritisierte selten, er hatte eine kindliche Freude, wann und wo immer er gute Musik traf; er unterschied sie nur von schlechter Musik und wollte von Systemen nichts wissen. Den Stoffen und der Absicht des künstlerischen Wollens nach kann es keine größeren Gegensätze als Wagner und Bizet geben. Wagner suchte das reine, aller Zufälligkeiten des Lebens entkleidete Menschentum. Bizet war Wirklichkeitssucher.

Wie er keiner Doktrin unterlag, so blendete ihm die Sinne auch nichts Fantastisches. Wagner warf die künstlerische Vergangenheit über den Haufen; es gibt keinen Zweig menschlicher Geistestätigkeit, der nicht seinen Zwecken dienen mußte. Bizet hielt instinktiv all das von seiner Kunst entfernt, was, aus dem Schatze der alten Musik stammend, die dramatische Wirkung zu nichte machen konnte und gelangte so zu einer völligen Einheit von Musik und Handlung. Ohne Theoreme. Der Anschluß an die moderne Koloristik lag in der Luft der Zeit wie die sinfonische Führung des Orchesterapparates. Ihm hat Bizet durch ausgiebigste Verwendung der Holzbläser neue Ausdrucksmittel zugeführt. Und auch als Harmoniker ist Bizet ein Neuerer gewesen, der nicht ängstlich Unverbrauchtes suchte, dem sich vielmehr Alles aus der reichen Fülle eines gesund und natürlich empfindenden Herzens von selbst darbot.

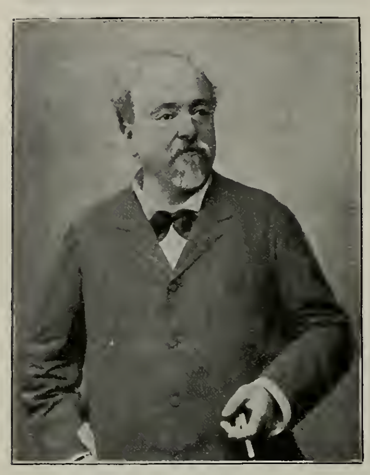
Es konnte nicht ausbleiben, daß die Wellen, die von der französischen Kunst nach Deutschland getragen worden waren, nach Frankreich zurückfluteten. Je mehr die neudeutsche Kunst über Berlioz hinausging und sich selbständig entwickelte, je mehr der Allgemeine Deutsche Musikverein, die fortschrittlichste und am planmäßigsten die junge Richtung verbreitende Künstlervereinigung, arbeitete, um so nachhaltiger wußte sich die deutsche Kunst in Frankreich Geltung zu verschaffen. Das geschah zwar zunächst nicht, ohne daß sie der lebhaftesten Gegenströmung begegnet wäre. Allein kein Parteigezänk hält die künstlerische Entwickelung auf, und so sehen wir denn einige französische Meister bald dem Ideale der neudeutschen Kunst folgen, während andere starr an den Überlieferungen der großen Oper und insbesondere des Meyerbeerianismus festhielten.

Zu der ersteren Richtung gehört Victorin de Joncières, eigentlich Fél. Ludger Rossignol aus Paris (1839—1903), Schüler von Elwart und Leborne, deren Einfluß er sich aber bald ent-



Félix Ludger Rossignol Joncières gen. Victorin de J. (1839—1903).

wand, da ihn Wagners Kunst mächtig angezogen hatte. Er hat die großen Opern „Sardanapal“, „Der letzte Tag Pompejis“, „Dimitri“, „Die Königin Bertha“, „Lanzelot“ und die komische Oper „Chevalier Jean“, sinfonische Werke (Chorsinfonie „La mer“ u. a.), eine Orchestersuite „Les Nubiennes“ usw. geschrieben, Werke, die freilich keine stilistische Einheit und auch durchaus nicht nur Wagners, wenngleich hauptsächlich, vielmehr auch Verdi's, Gounod's und Meyerbeers Musik als Vorbild zeigen. Abgeklärter und reiner Wagner zugewandt erscheint der Stil Alexis Emanuel Chabrier's (1841 bis 1894) aus Ambert, der von Haus aus Jurist war, aber bei Ed. Wolff und Hignard Musik studierte. Nach einigen harmlosen Operetten erschien er 1886 in Brüssel mit der großen Oper „Gwendoline“, im Jahre darauf mit der hübschen komischen Oper „Der König wider Willen“, der 10 Jahre später gleichfalls in Paris „Brisëis“ folgte. Chabrier hat auch Klavierstücke u. a. m. geschrieben, auch war er Lamoureux bei dessen Vorbereitungen zur Einstudierung von „Tristan und Isolde“ behilflich.



Alexis Emanuel Chabrier (1841—94).

Weniger Interesse erregen Vict. Alphonse Duvernoy (1842—1907), ein trefflicher Klavierspieler und um die Pflege der Kammermusik verdient. (Opern „Sardanapal“, „Hellé“), Henri Maréchal, geb. 1842, der die Opern „Deïdamie“, „Calendal“, „Les amoureux de Cathérine“, „L'étoile“ usw. schrieb, William Chaumet (1842—1903), der nach einem Bühnen-Mißerfolge sich der Kammermusik zuwandte, aber späterhin dem Theater einige weitere Opern und Operetten schenkte (u. a. „Hérode“, „Mamselle Piou-Piou“). —

Zu den meistgenannten französischen Namen ist der Jules Em. Fréd. Massenet's zu zählen. Geboren am 12. Mai 1842 zu Montaud, wurde er von Reber und Thomas am Pariser Konservatorium theoretisch gebildet, errang mit der Kantate „David Rizzio“ den Römerpreis und wandte sich vorwiegend der Bühnenkomposition zu. Über dem steten Tadel seiner Vorliebe für Meyerbeerschen Pomp und Bombast hat man die Vorzüge seines Stiles vielfach vergessen. So sehr Massenet die Effekte raffinierter Orchestrierungskunst liebt, so sehr er in Außerlichkeiten und aufdringlichem Pathos auch da schwelgt, wo eine Situation die Verwendung geringerer Mittel und die Preisgabe aller theatralischen Pose erwarten ließe, ist ihm doch in seinen komischen Opern (z. B. „Don César“, „Manon“, „Esclaramonde“) viel Schönes

und Geistreiches gelungen. Auch sein „Werther“ (1886), vor allem aber das beste seiner Werke „Le jongleur de Notre Dame“ verraten glückliche Erfindung, vorzügliche Mache, Stimmung und Schwung, ohne daß Massenet freilich vermocht hätte, die Vorgänge in eine innerlich stark nachwirkende Musik zu kleiden. Zur Ergänzung der Liste seiner Arbeiten seien noch aufgeführt: die geistlichen Opern „Maria Magdalena“, „Eva“, „Die Jungfrau“; die großen Opern „Der König von Lahore“, „Herodias“, „Cid“, „Der Magier“, „Thais“, „Ariane“, „Sappho“, „Cendrillon“, „Bacchus“, „Cherubim“, „Therèse“. Ferner Kantaten, Schauspielmusiken, Ballette, Orchestersuiten, Ouvertüren, eine sinfonische Dichtung „Visions“, Lieder u. a. m. [1].

Weiter mögen hier noch angeführt sein: Émile L. F. Pessard aus Paris, geb. 1843, Rompreisträger, der Opern u. a. komponierte, Emile Paladhile [2], geb. 1844 in Montpellier, Schüler Halévys („Le passant“, „L'amour africain“, „Suzanne“, „Patrie“ usw.), der begabte Albert Cahen aus Paris (1846—1903), Schüler von Wilhelmine Clauß-Szarvady und César Franck („Jean le précurseur“, „Le bois“, „Endymion“, „Le Vénitien“, „La femme de Claude“, Lieder u. a. m.; ein anderer Franck-Schüler Arthur Coquard, geb. 1846 in Paris, schrieb bemerkenswerte instrumentale und vokale Werke, auch die Opern „L'épée du roi“, „Le mari d'un jour“, „L'oiseau bleu“, „La Jacquerie“ (Ergänzung von E. Lalo's Werk), „Jahel“, „La troupe Jolicoeur“ u. a. m.

Augusta Mary Anne Holmés („Hermann Zenta“) aus Paris (1847 bis 1903) studierte u. a. bei C. Franck, dessen Schule ihre sinfonischen Dichtungen „Irlande“, „Pologne“, Sinfonien, Lieder und die Opern „Héro et Léandre“, „La montagne noire“ verraten, obwohl auch ihre Bewunderung Wagners offensichtlich ist. Gervais Bernard Salvayre, geb. 1847 in Toulouse, u. a. von Thomas gebildet, schrieb einige Opern („Le bravo“, „Riccardo III.“, „Egmont“, „La dame de Monsoreau“, „Solange“) u. a. m., Paul Jos. Wilh.



Jules Emile Frédéric Massenet (1842—1912).

[1] Vergl. E. de Solenière's (1897), Fournier's (1906) und L. Schneiders (1908) Biographien.

[2] Vergl. die Charakteristik in A. Jullien's Musiciens d'aujourd'hui. 2ème serie. 1874.

und Lucien Joseph Éd. Hillemacher aus Paris 1852 resp. 1860 geboren, schrieben, beide Rompreisträger, gemeinsam fürs Theater die Werke „St. Mégrin“, „Une aventure d'Arlequin“, „Héro et Léandre“, „Le régiment qui passé“, „Le drac“, „Orsola“, „Circé“, auch Lieder und Klavierstücke. Mehr oder weniger läßt sich bei allen zuletzt Genannten Wagners Einfluß feststellen, obwohl die eigentliche musikalische Erfindung vielfach wenigstens auf französischen Ursprung hinweist und auch der leichtlebige und bewegliche Rhythmus der Franzosen sich gegenüber der rhythmischen Schwerblütigkeit des deutschen Meisters behauptet.

Schließlich seien noch einige Vertreter der Kirchenmusik aufgeführt: Etienne Joseph Soubre aus Lüttich (1813—71), der sich auch mit einer Oper, einer Sinfonie u. a. betätigte, der schon genannte H. Maréchal u. a. m. Einige früher gemachten Bemerkungen sind hier in bezug auf Frankreich zu wiederholen: die Zeit der klassischen weltlichen Musik brachte den Niedergang der kirchlichen. Was die Opernkomponisten auf dem Gebiete der geistlichen Kunst wirkten, ist z. T., so bei Gounod, im kirchlichen Sinne ganz und gar stillos. Erst César Franck leitete die Umkehr ein, die sodann lebhaft durch Charles Bordes aus Vouvray, geb. 1863, seinen Schüler, Kapellmeister an St. Gervais in Paris und Begründer der „Association des Chanteurs“ dieser Kirche, gefördert wurde. Auch als Komponist und Herausgeber der „Anthologie des maîtres religieus primitifs“ usw. hat er sich verdient gemacht. Diese Bestrebungen fanden auch in dem trefflichen Al. Guilmant einen wesentlichen Förderer. Sie wurden gekrönt durch die Arbeit des hervorragenden Vincent d'Indy, dessen Mitarbeiter die genannten waren. Die „Schola Cantorum“, die 1894 von den Genannten ins Leben gerufen wurde, ist das Seitenstück zum „Allg. Deutschen Cäcilienverein“ [1].

Von den französischen Theoretikern und Schriftstellern sind die hervortretendsten hier noch aufzuführen: Charles Edm. Henri de Coussemaker[2] (19. April 1805—10. Jan. 1876) aus Bailleul wurde, durch Fétis (s. o. Bd. II) angeregt, auf das musikhistorische Studium hingelenkt, auf dem er sich durch zahlreiche gute Arbeiten auszeichnete (Hucbald; Harmonie im Mittelalter; Liturg. Drama u. a. m.; „Scriptores de musica medii aevi“ usw. Weiter sind zu nennen: Théod. Nisard (1812—87), L. de Burbure (1812—89), H. Blaze de Bury (1813—88), Ad. Chouquet (1819 bis 1886), M. Escudier (1819—80), Steph. Morelot (1820—99), der Mitarbeiter Coussemakers und u. a. Verfasser von „De la musique au XV. siècle“ (1856), Ant. Vidal (1820—91), dem wir das Werk „Les instruments à archet“ (1876—78) u. a. verdanken, Léon Escudier (1821—81), Theod.

[1] Vergl. A. Gastoné: Abhandlung über die Kirchenmusik in Frankreich („Musica sacra“. 1912. Regensburg). S. auch K. Weinmann, Gesch. der Kirchenmusik. 2. A. 1913.

[2] Vergl. A. Desplanque, Etude sur les travaux ... de M. Ed. de C. 1870.

de Lajarte (1826—90), Edm. van der Straeten (1826—95), verdienstvoller Autor von „La musique aux Pays-Bas“ (1867—88), Ernest Thoinan (1827—94), Mathis Lussy (aus Stans in der Schweiz, 1828—1910), der eine Reihe beachtenswerter, aber nicht durchaus originaler und völlig durchgearbeiteter Studien (Traité de l'expression musicale — deutsch von Fel. Vogt; L'anacrouse dans la musique moderne. 1903 u. a. m.) schrieb, François Auguste Gevaert aus Huysse bei Oudenarde, geb. 31. Juli 1828, gestorben in Brüssel, wo er seit 1871 lebte, als Direktor des Konservatoriums am 24. Dez. 1908. Er war in Gent musikalisch vorgebildet, erhielt mehrere Preise, machte sich als Opernkomponist bekannt, reiste und ließ sich in Paris nieder, wo er abermals Erfolge mit seinen Kompositionen (Opern: Georgette, Le billet de Marguerite, Quentin Durward usw.). Nachdem Gevaert Musikdirektor an der Großen Oper geworden, wandte er sich mehr und mehr dem historischen Studium zu und schrieb ein „Leerbock“ des gregor. Gesanges, „Traité de l'instrumentation“ (endgültige Fassung 1885, deutsch von H. Riemann (1887), dem ein „Cours méthodique d'orchestration“ (1890) folgte; ferner: Histoire et théorie de la musique de l'antiquité (1875—81), Les origines du chant liturgique (1890; in deutscher Übersetzung von H. Riemann), La mélopée antique dans le chant de l'église latine (1895) u. a. m. Wertvoll sind auch seine Gesangs-Sammelwerke „Les gloires de l'Italie“ u. a. m.

Von Arthur Pougin (geb. 1834), Schüler Alard's und Reber's, und eine Zeitlang Kapellmeister, besitzen wir u. a. die Arbeiten über „Musiciens français du XVIII. siècle“ (1862), Meyerbeer, Bellini, A. Grisar, Rossini, Auber, G. Verdi (1881), J. J. Rousseau musicien u. a. m.

Dom Joseph Pothier (geb. 1835) schrieb u. a. die trefflichen Werke „Les mélodies Grégoriennes“ (1880), deutsch von Kienle 1881), „Méthode du Chant Grégorien“ (1902), Ed. Schuré aus Straßburg, geb. 1841, veröffentlicht eine „Histoire du Lied“ (1868) und ein auch in Deutschland sehr bekanntes Buch „Le drame musical“ 1875, übersetzt von v. Wolzogen. Als Verfasser von mehr populären Werken sei den Genannten angefügt Henri Kling (geb. 1842). Um Wagner bemühte sich wie Schuré Albert Lavignac (geb. 1846), eine Geschichte der Instrumentation schrieb Henri Lavoix (1846—97). Dem ehemaligen Rechtsanwalte Albert Soubies (geb. 1846) verdankt Frankreich u. a. Geschichtswerke über die komische Oper (1840—87), über das Théâtre lyrique von 1851—70 (1899) u. a. m. Als geistvoller Asthetiker ist zu nennen Lionel Al. Dauriac (geb. 1847 in Brest), der über die Psychologie des Musikers und die der französischen Oper, über den Esprit musical, Rossini und über R. Wagner ausgezeichnete Arbeiten veröffentlichte.

Belgien und Holland.

Der in Frankreich lebenden belgischen Komponisten wurde bereits gedacht. Hier haben wir zunächst die Namen einiger flämischen Meister folgen zu lassen. Dem Anfange des 19. Jahrhunderts gehören die Mitglieder der Familie Hanssens an, ferner Franç. van Campenhout, der Verfasser der „Brabançonne", der Klavierkomponist J. F. de Coninck u. a. m. Die Frage der flämischen Musik zuerst eingehend dargelegt zu haben, ist das Verdienst des in seiner Gesinnung durchaus antifranzösischen Peter Benoit, einer überaus sympathischen Künstlererscheinung. Warum sich diese Frage erst so spät aufrollte, kann hier nicht dargelegt werden. Es genüge zu betonen, daß die Flamen, im französischen oder deutschen Fahrwasser segelnd, sich des Besitzes ihres Schatzes an nationalen Weisen erst dann bewußt wurden, als sich die größeren — und für die Entwickelung der Tonkunst auch bedeutsameren — nationalen Schulen bereits längst zusammengeschlossen hatten. Die erste umfassende Arbeit über „Het oude nederlandsche Lied" von Flor. van Duyse erschien 1903—08, zu einer Zeit, da Peter Benoits Tätigkeit bereits zu Ende gegangen war. Der treffliche Meister wurde am 17. August 1834 zu Harlebeke in Westflandern geboren, studierte in Brüssel, erhielt den Staatspreis und machte umfassende Reisen in Deutschland, deren Frucht u. a. eine Abhandlung „L'école de musique flamande et son avenir" war. Ob schlimme persönliche Erfahrungen in Paris, wo er eine Oper „Erlkönig" vergebens zur Aufführung zu bringen trachtete, seine spätere schroffe Stellungnahme für die nationale Kunst seines Landes bestimmten, ist nicht von der Hand zu weisen, obwohl sie sicherlich nicht ausschlaggebend waren. Das war vielmehr der Zug der Zeit, wie wir bereits gehört haben und weiterhin noch eingehender darlegen werden. Aus Paris zurückgekehrt, wo er eine Zeitlang die „Bouffes" dirigiert hatte, trat er in Brüssel mit einer Messe vor das Publikum und siedelte nach Antwerpen über, wo er im Jahre 1867 Direktor der Musikschule (seit 1897 Kgl. Konservatorium) wurde. Im Sinne einer innigen Geistesverbindung mit deutscher Kunst und Art wirkte der vor-



Peter Léonard Leopold Benoit (1834 1901).

treffliche Meister hier bis zu seinem Tode am 8. März 1901. Er war wie im Leben so in seiner Kunst ein aufrechter Mann, der Schein und Flimmer haßte; seine Musik ist untadelig in der Form, vortrefflich gearbeitet, ehrlich und tief empfunden. Zu nennen sind die Opern: „Het dorp in't gebergte"; „Isa", „Pompéja". Die Oratorien „Die Schelde", „Lucifer". Das „Drama Christi", „Kinder-Oratorium", eine Chorsinfonie „Die Schnitter", Kantaten, Schauspielmusiken, „Sagen en Balladen", „Liefde in't leven", „Liefde drama" usw. Daneben sind einige Schriften zu nennen, wie „Verhandeling over de nazionale Toonkunde", „Het droombeeld eener Muzikale Wereldkunst", „De Oorsprong van het Cosmopolitisme in de Muziek" (1876) u. a. m. — Auch Joseph Mertens (1834 bis 1901) aus Brüssel wirkte in Antwerpen und brachte hier und anderswo flämische Opern (u. a. „Der schwarze Kapitän") zur Aufführung. — Von François Ad. Wouters aus Brüssel (1849 geb.) kennt man ausgezeichnete Kirchenwerke (Messen, Te Deum usw.), Männerchöre, Klavierwerke u. a. m. — Ein Schüler Benoits und später sein Nachfolger am Konservatorium, Jan Blocx (1851—1912), machte sich durch groß angelegte Chorwerke „Vredesang", „Het droom van't paradies", „Scheldezang" u. a. m., flämische Opern „Jets vergeten", „Herbergprinses", „Thiel Uylenspeegel", „De Bruid der Zee" (auch deutsch), „De Capel", „Blandie" u. a. m. einen hochgeachteten Namen. —



Edgar Tinel (1854–1912).

Andere Tonkünstler sind: J. B. van den Eeden, G. L. Huberti (fläm. Opern u. a. m.), Hendrik Waelput[1] (1845—85), der kirchliche Tonsetzer Alfred Tilmann, Eduard Kreuvels aus Antwerpen, geb. 1853, ein energischer Verfechter der flämischen Nationalmusik u. a. m.

Am bekanntesten unter dieser Komponistengruppe wurde ihr größter Vertreter, Edgar Tinel[2], der am 27. März 1854 zu Sinay in Ostflandern geboren wurde, bei Brassin, Gevaert und Kufferath am Brüsseler Konser-

[1] Vergl. die Biographien von E. Callant und P. Bergmans (1886).
[2] Vergl. v. d. Elst, Tinel. 1901.

vatorium studierte, mit der Kantate „Klokke Roeland" (op. 17) den Rompreis erwarb und nach vorübergehendem Aufenthalte in Mecheln 1909 Direktor des Brüsseler Konservatoriums wurde. Tinel starb am 28. Oktober 1912. Er ist im wesentlichen katholischer Kirchenmusiker. Als solcher hat er geschrieben „Le chant grégorien, théorie sommaire de son exécution" (1890), Motetten, Marienlieder, eine 5stimmige Messe (Lourdes-Messe), die geistliche Oper „Katharina", das Oratorium „Franciskus", aber auch Chorwerke, das Musikdrama „Godoleva", Lieder, Klavierstücke u. a. m. komponiert. Was Tinels Bedeutung ausmacht, ist die unleugbare Größe, der Schwung und die moderne Leuchtkraft seines Stiles. Tinel arbeitet nicht weniger mit den Macht- und Ausdrucksmitteln der deutschen als der französischen Kunstauffassung; er ist ein bedeutender musikalischer Denker, ohne jemals zum bloßen Rechner zu werden; er liebt es, große Schwierigkeiten aufzuhäufen, ohne jedoch solche bloß auszuklügeln. Er läßt vielleicht hier und da eine überzeugende Innerlichkeit vermissen und ergeht sich in blendenden Äußerlichkeiten, aber mit diesen posiert er nicht eigentlich, denn über allem, was Tinel geschaffen, ruht doch der lautere Schein echten und tiefen Kunstempfindens und einer gewaltigen Gestaltungskraft.

In Holland treffen wir während dieses Zeitraumes eine Schar wackerer und achtbarer Tonkünstler an, die im wesentlichen im Anschlusse an die deutsche Musik komponierten. Ein Genie, das der großen Vergangenheit der Niederlande Würdiges geschaffen hätte, war nicht unter ihnen. Wenige Namen mögen genügen. Voran stehe Wouter Hutschenruyter (1796 bis 1878), der Begründer des Musikvereins „Eruditio musica" in Rotterdam, ein verdienter Komponist von Sinfonien u. a. m. Aus der gleichen Familie stammt ein Musiker desselben Namens, geb. 1859, der sich literarisch betätigte (über R. Strauß, Weingartner u. a. m.) und als Dirigent des Utrechter Orchesters die heimische Kunstproduktion zu unterstützen suchte. — Jean Bern van Bree[1] (1801—57), Gründer des „Cäcilienvereins" in Amsterdam und schätzbarer Komponist. — Jean J. H. Verhulst (1816 bis 1891) im Haag, durch Mendelssohn gefördert und durch Jos. Klein (1801–62) in Köln ausgebildet, Dirigent der „Euterpe" (1838) und Musikdirektor in seiner Vaterstadt usw., leistete Vortreffliches und komponierte gute, aber heute veraltete Kammermusik, Sinfonien, Chöre usw. — Anton Berlijn (1817 bis 1870), Opernkomponist Gust. Ad. Heinze aus Leipzig (1820—1904), Kapellmeister in Breslau und Amsterdam (Deutsche Oper), schrieb Opern und Oratorien, David Koning aus Rotterdam (1820—76), Schüler von Al. Schmitt in Frankfurt, Joh. Meinardus Coenen aus dem Haag (1824—99), angesehener Dirigent (Palaiskonzerte in Amsterdam), der auch als Komponist Anerkennens-

[1] Vergl. H. Beijermann, J. B. v. Bree. 1857.

wertes leistete, Franz Coenen aus Rotterdam (1826—1904), Violinvirtuos und Direktor des Konservatoriums in Amsterdam. Er schrieb seinerzeit viel beachtete Quartette u. a. m., Ed. Silas aus Amsterdam (1827 geb.), der Orchesterwerke, Kammermusik u. a. m. schuf, Richard Hol aus Amsterdam (1825—1904), einer der verdientesten Musiker Hollands, als Dirigent, Organist, Direktor der Utrechter Musikschule und Komponist von 4 Sinfonien, Kammermusik, Chorwerken (u. a. „Der fliegende Holländer"), Oratorien, Messen, Opern, Liedern und Klavierwerken hoch geschätzt. Er schrieb auch eine Monographie über J. P. Sweelinck und leitete 1886—90 die Zeitschrift „Het orgel". —



Richard Hol (1825—1904).

Maurits Leon. Hagemann (1829 geb.) veröffentlichte u. a. Klavierstücke. Er begründete das Konservatorium in Leeuwarden. — Willem Fred. Ger. Nicolai (1829 bis 1896) aus Leyden war einer der Hauptvermittler der Leipziger Richtung nach Holland. — Willem Frans Thooft (1829—1900) ist als Begründer der deutschen Oper in Rotterdam und Komponist zu nennen. — Ed. de Hartog, 1829 in Amsterdam geboren, war ein schätzbarer Komponist von Opern (Le mariage de Don Lope, L'amour mouillé), Kammermusik, Orchesterwerken (sinfonische Vorspiele), Liedern, Klavierstücken. Er starb 1909. — Bern. Boekelmann, 1838 in Utrecht geboren, seit 1864 in Amerika, machte sich (nicht ganz vorteilhaft) dadurch in Europa bekannt, daß er Bachsche Werke in Vielfarbendruck herausgab. — Jules ten Brink aus Amsterdam (1838 bis 1889), lebte in Lyon und Paris, wo er in die durch Franck begründete Richtung hineingezogen wurde und als Komponist von sinfonischen Dichtungen u. a. m. Anerkennenswertes leistete. — Auch Bernard Zweers, 1854 in Amsterdam geboren, dort und in Leipzig (durch Jadassohn) gebildet, machte sich als Komponist von Sinfonien, Chören und Liedern einen geachteten Namen.

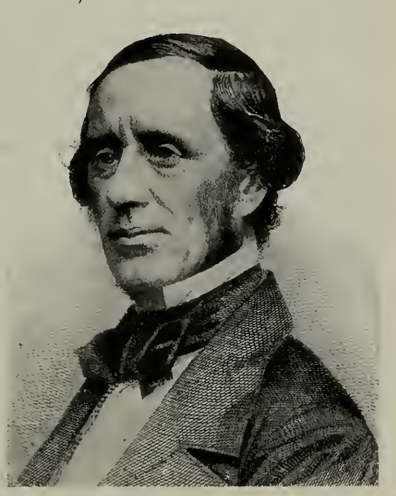
Bedeutendes leistete die „Maatschappij tot bevordering van toonkunst" in Amsterdam, aus der 1869 die „Vereeniging voor Noordnederlands Muziekgeschiedenis" hervorging (Sweelinck-Ausgabe u. a. m.).

England.

In England war nach dem Tode Henri Purcell's (1695) kein Musiker von großer Bedeutung mehr aufgetreten. Die Musikpflege ruhte freilich nicht, und insbesondere fand das gemeinschaftliche Singen in besonderen Klubs regen Beifall. Wie schon von Shakespeare's Zeiten kann man vom 18. Jahrhundert sagen, daß es solchen Gesang geradezu sportsmäßig gepflegt habe. Neben dem seit 1761 bestehenden Catch-Club, der kanonische Lieder sang, gab es weiter eine Sängervereinigung „Concentores sodales" und seit 1787 auch einen Glee-Club („gleoman", angelsächsisch = Spielmann), dessen Gesänge frei, oft Note gegen Note, gehalten waren. Außer solchen privaten Vereinigungen bestanden einflußreiche Chorverbände, die Ausgezeichnetes in der Wiedergabe, z. B. Händelscher Werke leisteten, die große Chorkomposition förderten (Haydn u. a. m.) und dem Kontinente von Europa nachhaltige Anregungen zuführten. Was an englischer Produktion auf dem Gebiete des Singspieles (um 1800) entstand, führte zu keinem Aufschwunge der englischen Musik, aus dem eine nationale Oper hätte erwachsen können. Diese blieb das Ziel der Sehnsucht der Gebildeten. Nach mancherlei mißlungenen Anläufen (zu den besten Arbeiten gehören wohl die von Will. Vincent Wallace, einem Iren, 1814—65), glückte es erst dem aus Dublin stammenden Mich. Will. Balfe[1] (1808—70), der durch die italienische Opernschule gelaufen war, mit einigen melodiösen Werken (The siege of Rochelle", „The Bohemian girl", „The daughter of St. Marc", „The enchantress" u. a.) festen Fuß und auch Beachtung im Auslande zu finden. — Daß die englischen Komponisten im Laufe des 19. Jahrhunderts für einen zum Teil immerhin fragwürdigen Mendelssohn-Kult im stärksten Maße gewonnen wurden, ist selbstredend in erster Linie auf des Meisters persönlichen Einfluß zurückzuführen. In London erst bereitete sich sein Weltruf als Komponist vor. Aber auch die Leipziger Schule arbeitete in der gleichen Richtung. Der hier zu nennende Prager Ignaz Moscheles ist nur bedingt zu ihr zu zählen. Er war 1794 geboren, hatte bei D. Pruckner und später bei Albrechtsberger und Salieri studiert und Beethovens volles Vertrauen zu erringen gewußt. (Klavierauszug des „Fidelio" 1814.) Nach glänzend verlaufenen Konzertreisen war Moscheles 1821 nach London gekommen, wo er bald den Ruf eines ausgezeichneten Lehrers gewann. Von 1846—70 wirkte er, durch Mendelssohn berufen, am Leipziger Konservatorium. Moscheles starb am 10. März 1870. In den eigentlichen Mendelssohn-Stil ist er nur selten verfallen, dazu war er ein zu selbständiger Charakter. Vergleicht man ihn, den suchenden, gerne experimentierenden Musiker, mit Mendelssohn, so wird man gegenüber dessen abgeklärtem Wesen bei ihm bald eine Menge problematischer Züge insbesondere in seiner Harmonik und Rhythmik finden und auch einen gewissen pathetischen Schwung, dem sich freilich wieder allerlei philiströses Beiwerk gesellt. Manches seiner Werke hat sich bis

[1] Vergl. die Biographien von Ch. L. Kenney (1875) und W. A. Barrek (1882).

heute frisch erhalten, vor allem die vortrefflichen Etüden op. 70, einige seiner 7 Klavierkonzerte (das 3. und 7.), das glänzende Duo (op. 92 „Hommage à Haendel", die „Sonate mélancholique" u. a. m. Seine Frau gab „Moscheles Leben" 1872, Frl. Moscheles Mendelssohns Briefe an Moscheles heraus (1888). „Fragments of an autobiography" erschienen 1899. Für die Vertiefung des Musikgeschmacks in England hat Moscheles Wertvolles gewirkt; er hat der romantisierenden Neigung der Zeit Vorschub geleistet, war aber, der Gesamtheit seiner künstlerischen Individualität nach bemessen, nicht Original genug, selbst Schule zu machen. — Der 1804 in Stuttgart geborene (Sir) Julius Benedict, der 1885 in London starb, ist bereits im 2. Bd. erwähnt worden. Benedict's bestes Werk ist die Oper „The lilly of Killarney". Er ist als italienisierender Deutsch-Romantiker anzusprechen. — George Alex. Macfarren[1] aus London (1813—87), 1876 Direktor der Royal Academy, schrieb u. a. die Opern „Don Quixote", „Robin Hood", Oratorien, Kantaten, Kirchenwerke, Sinfonien, Kammermusik, gab ältere Werke heraus und war auch literarisch tätig.



William Sterndale Bennett (1816—75).

Noch nicht vergessen ist William Sterndale Bennett[2] aus Sheffield (1816—75), der, zwar an der 1822 gegründeten Kgl. Musikakademie in London erzogen, doch die Richtung seines Schaffens durch Felix Mendelssohn erhielt. Bennett, wenngleich als Komponist nicht bedeutend, war eine feinsinnige und harmonische Künstlererscheinung, gebildet, vornehm in seinem Wesen, ein eifriger Förderer des Besten. Er rief 1849 die Londoner Bach-Gesellschaft ins Leben. Die Zahl seiner Werke ist nicht sehr groß. Obenan stehen große Chorwerke, dann Ouvertüren, Kammermusik, Klavierwerke u. a. m. Bennett ist insofern als Gründer einer neuenglischen Schule anzusehen, als er das romantische Klangkolorit endgültig nach England verpflanzte. Einen eigenen Stil besitzt indessen diese Schule nicht; sie ist formalistisch glatt und bewegt sich innerhalb Mendelssohns Ausdrucks- und Anschauungskreisen. Man wird einer Erscheinung wie Bennett nur gerecht, wenn man sich erinnert, daß auch er wie Mendelssohn und Schumann sich gegen seichte Unterhaltungs- und Salonmusik durchzusetzen

---

[1] Vergl. E. Banister, G. A. Macfarren (1891).
[2] Vergl. J. R. St. Bennett, The life of W. St. Bennett. 1907.

batte. Als deren Vertreter mag, wie er sich gerne nannte, „Chopin's Freund“ George Alex. Osborne gelten. Er stammte aus Limerick in Irland und erwarb sich in seinem 1806—93 währenden Leben viel Erfolg und Geld. „La pluie de Perles“ erlebt heute noch Neuauflagen. Übrigens hat sich Osborne auch an größere Aufgaben, Opern und Kammermusik, gewagt. — Bemerkenswert ist Heinr. Hugo Pierson (ursprünglich Pearson) aus Oxford (1816—73), der seit seinem 23. Jahre fast ununterbrochen in Deutschland lebte und einige Opern („Der Elfensieg“, „Leila“, „I Contadini“) und Oratorien, eine Faust-Musik u. a. schrieb. — Komponisten wie Ch. Ed. Horsley (1822—76), ein ausgesprochener Mendelssohnianer; H. D. Leslie (1822—96), der ein vorzüglicher Dirigent war; der als Organist hervorragende Edm. Thom. Chipp (1823—86), die Fred. Arthur Gore, Baronet Ouseley (1825—89), ein nicht unverdienter Theoretiker und Schriftsteller, Robert Prescott Stewart[1] aus Dublin (1825—94), in seiner Heimat gerühmt — sie haben keine wirklich ausgesprochene Künstlerphysiognomie bei aller Tüchtigkeit ihrer Kunstarbeit. Nicht viel höher steht Walter Cecil Macfarren, Bruder des oben genannten, am 28. August 1826 in London geboren, woselbst er an der Royal Academy ausgebildet wurde, an der er später selbst unterrichtete. Macfarren starb am 2. September 1905. Er hat kirchliche Werke, Ouvertüren, eine Sinfonie, Klaviermusik, Lieder u. a. hinterlassen, seine „Memoirs“ (1905) geschrieben und gute Ausgaben klassischer Werke veranstaltet. Nur Mäßiges als Komponist leistete auch Sir Herbert Stanley Oakeley[2] aus Ealing (1830—1903), ein hervorragender Organist. William George Cusins (1833—93); Rob. Harald Thomas (1834—85), guter Pianist und Klavierkomponist Bennet'scher Richtung; der Kirchenkomponist Geo. Murs. Garrett aus Winchester (1834—97); J. Francis Barnett aus London (1837—1909), der, z. T. in Leipzig gebildet, mit sinfonischen Werken, Kammermusik, Kantaten, Klavierwerken usw. Beachtung fand. 1906 veröffentlichte er „Musical reminiscences“. — Edward Thorne aus Cranbourne (geb. 1834) machte sich einen geachteten Namen als weltlicher und kirchlicher Tonsetzer. Von Phil. Armes (1836 geb.), einem gediegenen Organisten, gibt es Oratorien u. a. m. — Alfred (1837—76) und Henry Holmes (1839 bis 1905) wuchsen zu tüchtigen Violinisten auf und schrieben Sinfonien usw. Joseph Barnby (1838—96) aus York ist als achtbarer Kirchenkomponist, James Clarke aus Birmingham (1840 geb.), Organist und Dirigent, als Orchester- und Kammerkomponist zu erwähnen. — Sir John Stainer (1840 bis 1901), hervorragender Orgelspieler, ist als Komponist von Kantaten, des bekannten „The crucifixion“, von Services und Anthems, namentlich aber als Autor der mit seinem Sohne John und seiner Tochter Cecile verfaßten Werke „Dufay and his contemporaries“ und „Early Bodleian Music“ zu nennen. — Dem

---

[1] Vergl. O. J. Vignolles, Memoirs of Sir Rob. Pr. Stewart 1898 und Culw k, The works of Sir R. Pr. Stewart. 1902.

[2] Vergl. E. M. Oakeley, The life of Sir H. St. Oakeley. 1904.

London-Leipziger Kreise gehören noch an der nicht unbegabte Francis Edw. Bache (1833—58) aus Birmingham (sein Bruder Walter (1842—88), auch Schüler von Liszt, machte sich um dessen Werke in England verdient, Constance Bache (1846—1903), schrieb Erinnerungen an ihre Brüder (1901) und übersetzte aus Bülows und Liszts Briefen ins Englische). Franklin Taylor, der Richters Lehrbücher ins Englische übertrug. — Alfred James Caldicott (1842—97), begabter Schöpfer namentlich humoristischer Werke, Edward Dannreuther aus Straßburg (1844—1905), der Begründer des Londoner Wagner-Vereins und sonstiger Verbreiter des deutschen Meisters („R. W. and the Reform of the Opera. 1904"). Die besten seiner Arbeiten sind „Musical ornamentation" 1893/5, und „The Romantic Period" der „Oxford History of Music" 1905. Ch. Swinnerton Heap (1842 bis 1900) komponierte Kammermusik u. a. m. Auch Arthur Sullivan[1] aus London (1842—1900) gehört hierher. Seine Ouvertüren und Oratorien sind wie seine Kantaten („The golden legend", auf dem Kontinente kaum gekannt. Von seinen zahlreichen Operetten hat der alberne „Mikado" auch in Deutschland fanatischen Beifall gefunden. Eine Zeitlang erhoffte England von Sullivan die gewünschte Nationaloper; allein „Ivanhoe" war ein nicht hinwegzuleugnender Mißerfolg. Der, wie so viele seiner komponierenden Landsleute, geadelte Komponist hat auch die Unterstützung einiger deutscher Fürsten gefunden — zur Hebung der deutschen Kultur vermutlich. Sein Anspruch auf Unsterblichkeit ist dadurch freilich nicht gesteigert worden. Endlich seien hier noch als zu dieser Gruppe gehörend William Shakespeare (geb. 1849) aufgeführt, ein begabter Sänger und Komponist romantisierender (deutscher) Richtung, und die Schottin Helen Hopekirk, Schülerin von Mackenzie und dem Leipziger Konservatorium, später auch von Leschetizki und Navratil, genannt, die sich als Pianistin und begabte Komponistin von Kammermusik usw. bekannt machte. Ein hervorragender theoretischer Schriftsteller und angesehener Komponist ist Ebenezer Prout aus Oundle (geb. 1835), der, in einflußreichen Stellungen als Organist, Lehrer und Dubliner Universitätsprofessor tätig, als Komponist mit ernst gerichteter Kammermusik begann, dramatische Kantaten und andere Chorwerke, sodann auch instrumentale Arbeiten und wertvolle theoretische Lehrbücher schrieb.



Arthur Sullivan (1842—1900)

[1] Vergl. die Biographien von Lawrence (1899), Wyndham (1903) und Findon (1904).

Joseph Parry (1841—1903) aus Wales, wanderte mit seinen Eltern nach Amerika aus, kehrte aber nach England zurück und wurde durch einige Lieder bekannt. Sein Wegbahner war das delicium mundi Brinley Richards, sein Landsmann (1817—85), dem (neben Sidney Smith, 1839 bis 1889) die Welt wohl die übelsten Salonstücke verdankt, die je geschrieben wurden. Parry besuchte die Royal Academy und wurde 1872 Professor am University College in Aberystwith, B. M. und Dr. of music in Cambridge 1878. Parry ist eine durchaus ernste Künstlererscheinung von hohem Wollen und beträchtlichem Können. Seine Erfindungskraft steht freilich nicht auf der gleichen Höhe. Er schrieb Orchesterwerke, Kantaten, Oratorien und Opern (u. a. „Sylvia", „King Arthur"). — Sir Walter Parrat (geb. 1841), ein hervorragender Klavier- und Orgelspieler, Organist in Windsor und 1901 Hofkapellmeister, schrieb gute Kirchenmusik u. a. m. — Henry Robert Gadsby (geb. 1842) komponierte Kirchenwerke, Männerchöre, Theatermusik, Ouvertüren, Lieder u. a. m. — Charles Don. Maclean aus Cambridge (geb. 1843), Schüler Hillers, Organist an verschiedenen Orten, ein vielseitig gebildeter Mann, versuchte sich als Komponist mit Ouvertüren, einer sinfonischen Dichtung, dem Oratorium „Noah", einem Klavierkonzert u. a. m. — John Fred. Bridge (geb. 1844), ausgezeichneter Organist, ist als Komponist von Oratorien, Kirchenmusik, Orchesterwerken u. a. m. zu nennen. — William Creser (geb. 1844) schrieb u. a. Kirchenwerke. — James C. Culwick (1845—1907), Organist in Dublin, komponierte Klavierwerke, Kirchenkompositionen u. a. — Francis Edward Gladstone (geb. 1845), als bedeutender Organist bekannt, schrieb formell und kontrapunktisch gute Kammer- und Kirchenmusikwerke. — Francis Will. Davenport (geb. 1847) ist als Verfasser von Sinfonien, Chören, Kammer- und Klaviermusik usw. zu nennen. — Charles Jos. Frost (geb. 1848), Organist, schrieb Oratorien, Kirchenwerke u. a. m. — Henry Fred. Frost (1848—1901) ist als Organist und Schriftsteller (über Schubert 1899) bekannt. — Charles Herford Lloyd aus Thornby (geb. 1849), Organist in Gloucester, Christ-Church in Oxford, später am Eton College, machte sich als Dirigent verdient und komponierte neben kirchlichen Werken, Madrigalen, Orgelsonaten u. a. die Kantaten „Hero and Leander", „Baldur's Song", „Andromeda", „A Song of judgement" usw., die den technisch wohlgeschulten Künstler zeigen. — Von Henry Coward aus Liverpool (geb. 1849) kennt man Kantaten, Glees, Lieder u. a. m. — Einen guten Namen besitzt Arthur Goring Thomas aus Ratton (1851—92), der erst im Alter von 24 Jahren tiefere Musikstudien, bei E. Durand in Paris, machte, worauf er in London bei Prout und Sullivan sich weiter ausbildete. Er hat einige achtbare Orchesterwerke, die Kantate „Die Sonnenanbeter" und die Opern „Esmeralda" und „Nadeshda" u. a. m. geschrieben.

In Deutschland wie auch in ihrer Heimat bekannter sind einige englische Tonkünstler geworden, die man als über dem Durchschnitte der Leistungen der bisher genannten stehend bezeichnen darf, obwohl auch sie zur Entwicklung der Kunst nichts Besonderes beigetragen haben. Die englischen



Sir Charles Hubert Parry (geb. 1848).

Musiker besitzen fast ohne Ausnahme (von der unmittelbaren Gegenwart abgesehen) guten Geschmack, eine gründliche und gediegene Bildung, sie verstehen den Satzbau und sind eifrig bemüht, sich über die musikalischen Stilarten aller Kunstepochen zu unterrichten. Nicht zum wenigsten über die der Musik ihres eigenen Landes, wie denn der Sinn für die historische Betrachtung der Musik in England seit viel längerer Zeit als etwa in Deutschland entwickelt ist. Eines aber fehlt der großen Mehrzahl von ihnen, was letzten Endes doch den Künstler ausmacht, erfinderische Kraft.

Gerade in dieser Beziehung sind die nun zu erwähnenden etwas hervorragendere Köpfe. Sir Ch. Hubert Parry aus Hastings, geb. 27. Februar 1848 in London, in Eton und Oxford erzogen, war Schüler von Pierson in Stuttgart, Macfarren und Dannreuther in London, wurde in Cambridge Dr. mus. h. c. und 1891 Professor an der Royal Academy und drei Jahre darauf ihr Direktor. Seine Chorwerke („Der entfesselte Prometheus“, „Judith“, „Hiob“, „König Saul“ usw.), Kirchenkompositionen, Sinfonien und sonstigen Orchesterwerke, Musiken zu einigen Werken des Aischylos und Aristophanes, seine Kammermusik, Lieder, Klavierwerke — alle verraten den Musiker von gediegenem Geschmacke, den Meister der Form, den melodischen Erfinder, dem ein gewisser national-englischer Ton nicht abgeht, aber doch auch den konservativen Musiker, der den Eigenton der Kunst seines Landes mit der Ausdrucksweise des deutsch-romantischen Zeitalters zu verschmelzen bestrebt ist, aber das Eigene viel weniger zur Geltung zu bringen versteht als etwa Edw. Grieg in seinen Sonatenwerken. Parry's Kunst ist achtenswert aber kaum auf die Dauer fesselnd zu nennen, da ihr ein nennenswertes fortschrittliches Element abgeht. Vielleicht zeigt sich das den Engländern so gefährlich gewordene konservative Wesen, ihr Beharrungsvermögen, bei keinem Musiker so auffallend wie bei Parry; weniger noch bei Sir Alexander Campbell Mackenzie



Sir Alexander Campbell Mackenzie (geb. 1847).

aus Edinburgh, wo er am 22. August 1847 geboren wurde. Mackenzie verdankt seine tiefgehende Musikbildung zum großen Teile dem Konservatorium in Sondershausen, sodann der Kgl. Akademie in London, an der er 1865 selbst zu unterrichten begann, um nach 23 Jahren Al. Macfarren als Direktor zu folgen. Mackenzie, vielfach durch Ehren ausgezeichnet, ist einer der liebenswürdigsten und feinst gebildeten Musiker seines Landes. Unter seinen Werken stehen die großen Chöre voran: „The bride“, „The Rose of Sharon“, „The story of Sayid“, Jubiläums-Ode, „The new convenant“ usw. Seine Opern sind: „Colomba“, „The Troubadour“, „Phoebe“, „The cricket on the hearth“. Dazu einige Operetten. Vorher und nachher fallen viele Lieder, Klavier- und Violinstücke, Kammermusik, Orchesterwerke (u. a. Ouvertüren, schottische Rhapsodien, kanadische Rhapsodie, die Ballade „La belle Dame sans merci“, Maurischer Tanz), Schauspielmusiken u. a. m. Mackenzie's Musik gehört dem Ausdrucksgebiete der Schumannschen Romantik an, entlehnt aber einen Teil ihrer Physiognomie der schottischen Nationalweise (Rhapsodien, Klavierkonzert, „Pibroch“ für Violine, Klavierstücke usw.). Gearbeitet ist sie vortrefflich. Daß sie freilich der Zeit trotzen werde, ist kaum anzunehmen. — Gleichfalls in England und Deutschland (Reinecke und Kiel) erzogen wurde Sir Charles Villiers Stanford aus Dublin, geb. 30. September 1852, 1877 M. A., Dr. hon. c. von Oxford und Cambridge, 1883 Lehrer am „Royal College“, dann Dirigent des Bach-Chors als Nachfolger Otto Goldschmidts aus Hamburg (1829—1907), 1887 Nachfolger Macfarren's als Universitätsprofessor in Cambridge, 1897 Dirigent in Leeds, 1904 Mitglied der Berliner Akademie. Eine scharf umrissene Physiognomie besitzt auch dieser fleißige und angesehene Tonkünstler nicht, in dem der Zug zu nationaler Charakteristik in geringerem Grade mächtig ist als in Mackenzie. Er wurzelt in der klassischen und romantischen Musik, ist allerdings mit seiner Zeit insoweit vorangeschritten, als er die neuen Ausdrucksmittel nicht abweist, ohne selbst freilich in hervorragender Weise Eigenes hinzugetan zu haben. Seine Werke sind: Musik zu Dichtungen von Tennyson, Aischylos, Sophokles, Ouvertüren, neun Sinfonien, Konzerte für Klavier, Violine, Violoncello, Kammermusik, Klavierwerke, weltliche und geistliche Chöre, das Oratorium „The three holy children“ und andere große Chorwerke („Elegische Ode“, „Eden“, „Der Barde“, „Wellington“ usw.), endlich die Opern „The veiled prophet of Khorassan“ (deutsch von Ernst Frank 1881),



Sir Charles Villiers Stanford (geb. 1852).

„Savonarola", „The Canterbury Pilgrims" (1884), „Shamus O'Brien" (1896), „Much ado about nothing". 1908 veröffentlichte Stanford „Studies and memories". — Frederic Hymen Cowen, ein den Genannten zum mindesten ebenbürtiger, wenn nicht überlegener Künstler, stammt aus Kingston auf Jamaika, wo er am 29. Januar 1852 geboren wurde. Durch Benedict und John Goss (1800—80), einen bekannten Organisten und Komponisten der Chapel Royal, vorgebildet, machte er in Leipzig bei Hauptmann und in Berlin eingehende Studien und lebte später hauptsächlich in England, vorwiegend sich der Verbreitung der eigenen Werke widmend. 1900 wurde er Dr. h. c. von Cambridge. Mit seinen Opern vermochte Cowen nie recht Boden zu gewinnen („Pauline", „Thorgrim", „Signa", „Harold", die Operetten: „Garibaldi" und „One too many"). Hervorzuheben sind seine Oratorien „The deluge", „St. Ursula", „Ruth", „The transfiguration" usw.), gut gearbeitete und wirksame Kantaten (auch für Frauenstimmen), vor allem aber Cowen's Instrumentalwerke (6 Sinfonien), Orchestersuiten („The Language of flowers", „In the olden time", „In Fairyland"), „Indian Rhapsody", Ouvertüren, Fantasie „Of life and love", einiges an Kammermusik u. a. m. Cowen's Charakterbild als Musiker läßt die an seinen Gefährten gerühmten guten Eigenschaften in der gleichen Stärke erkennen; jedoch ist wohl der persönliche Ton seiner Musik ein um einige Grade schärfer hervortretender. Zu den Führern ins Neuland der Musik gehört keiner der genannten, deren unleugbares Verdienst jedoch ist, im Vereine mit hervorragenden Künstlern des Auslandes den Musiksinn Englands auf eine hohe Stufe gehoben, ihn von der Vorliebe für italienische und auch wohl französische Kunst frei und den englischen Musikboden zu dem kosmopolitischesten der Welt gemacht zu haben.



Frederic Hymen Cowen (geb. 1852).

Der Vollständigkeit wegen seien noch einige Namen hier angereiht. Eaton Faning aus Helston, geb. 1850. Lehrer und Organist, schrieb einiges an Kammer- und Chormusik, das Beifall fand. Frederic Corder aus London, Schüler der R. Academy und Hillers, Kapellmeister, später Lehrer der K. Akademie, wurde zu einem begeisterten Parteigänger Wagners und der Neuromantik, übersetzte einiges von Wagners Werken ins Englische und schrieb außer Operetten und wirksamen Opern („La morte d'Arthur", „Nordisa"), Kantaten („Die Cyklopen", „Die Braut von Triermain", „Das Schwert

des Argantyr", „Traumland"), Melodramen mit Orchester („The minstrel's course", „True Thomas", „The witch's song"), Ouvertüren, Suiten nationalisierender Richtung u. a. m. — Joseph Cox Bridge, Bruder und Schüler von John Fr. Bridge, geb. 1853 in Rochester, tat sich an der Kathedrale zu Chester als ausgezeichneter Organist hervor und komponierte außer einer Sinfonie Kantaten, große und kleinere Chorwerke und auch Orgel- und Klavierstücke. — Henry Alfred Harding aus Salisbury, geb. 1855, Organist in Bedford, schuf ansprechende Lieder, Kirchen- und Klaviermusik und veröffentlichte eine auf Beethovens Sonaten begründete „Analysis of form" (1890) u. a. m. — Rosalinde Frances Ellicott aus Cambridge, geb. 1857, an der Royal Academy ausgebildet, rief 1882 die Londoner Händel-Gesellschaft ins Leben und schrieb außer großen Chorwerken für englische Musikfeste Ouvertüren und Kammermusik, Lieder u. a. m.

Besonders hervorzuheben ist das, was die Engländer als Sammler älterer Musikwerke geleistet haben. Die älteren Sammelwerke entsprechen freilich häufig nicht den an wissenschaftliche Ausgaben zu stellenden Anforderungen. Auch England hat von der deutschen Wissenschaft sowohl die Methode wie das Ziel der Arbeit erlernen müssen. Das bleibt den Engländern aber als Ruhmestitel, daß sie früher als die deutschen Sammler den Wert der älteren Kunst erkannten. Das Verdienst ist nur ein relatives: der Grund liegt zum Teil in der Erkenntnis der dem eigenen Volke verloren gegangenen schöpferischen Kraft. Von den älteren seien hier aufgeführt: William Boyce (1710—79), der die „Cathedral-Music" und „Lyra britannica" herausgab. John Hawkins (1719—89), dessen großes Geschichtswerk von 1775 immer noch Wert besitzt. Charles Burney (1726—1814), der Verfasser der „General history of music", 1776—89. Samuel Arnold (1740 bis 1802), der Boyce's Sammelwerk fortführte (1790). Thomas Busby (1755—1833), Herausgeber von „The divine harmonist". Chr. Ign. Latrobe (1758—1836) mit seiner „Selection of sacred music" (1806—26). Henry R. Bishop (1786—1855), der Melodien verschiedener Nationen veröffentlichte. William Chappel (1809—88), der Begründer der „Musical Antiquarian Society", die trotz z. T. mangelhaften Ausgaben älterer Werke doch Gutes leistete, und Herausgeber von „Popular music of olden time". Ihm zur Seite stand Edw. Francis Rimbault (1816—76), der vieles für die genannte Gesellschaft tat. Andrew Deakin (1822—1903) verdanken wir eine „Musical biography" (1892), William H. Cummings (geb. 1831) beträchtliches am Zustandekommen der großen Purcell-Ausgabe. Joseph Parry (s. o.) sammelte „Cambrian minstrelsie" (6 Bde.). Die älteren Parrys, John († 1782) und John (1776—1851) gaben heraus, jener: Ancient British music . . . (1742), A Collection of Welsh, English and Scotch airs" (1761), Cambrian harmony (1781), dieser: einige wälsche und schottische Melodien). Will. Barclay Squire, geb. 1855 in London, Bibliothekar am British

Museum, gab Purcell's Klaviermusik, Will. Byrd's Messen, Madrigale usw. und mit J. Alex. Fuller-Maitland, geb. 1856 in London, eine der Hauptquellen der älteren engl. Klaviermusik, das sogen. Fitzwilliam-Virginalbook heraus. Squire hat sich auch als Dichter u. a. von Stanford's „Veiled prophet of Khorassan" und als gewissenhafter Schriftsteller (für Grove's „Dictionary", die „Encyclopedia Br." etc.) Fuller Maitland als Übersetzer von Spittas Bach, als Verfasser des 4. Bandes der „Oxford History" usw. vorteilhaft bekannt gemacht.

Unter den sonstigen Schriftstellern Englands auf unserem Gebiete seien hervorgehoben: der Übersetzer von Helmholtz' „Tonempfindung" Al. John Ellis (1814—90) ein bedeutender Akustiker, dessen kleinere Untersuchungen in den Publikationen der „R. Society of Arts" usw. erschienen. Sein Hauptwerk ist eine „History of musical pitch" ebenda; Separat-Druck 1880/81. — Sarah Ann Glover's (1785—1867) Tonic-Solfa-System (Elementar-Gesang-Methode) wurde wesentlich durch John Curwen's (1816—80) Schriften und Ausgaben klassischer Werke in der Tonic-Solfa-Notation gefördert. Sie stellt mit der Wandernote, dem Ziffer-Systeme und der Ton-Wort-Methode den völlig überflüssigen Versuch dar, unsere tausendfach bewährte, in ihrer Klarheit unzweideutig bestimmte Notenschrift durch zweifelhafte Ersatzmittel zu schädigen. — Sir George Grove (1820—90) aus London, Direktor des „Royal College of music", ist als Leiter des trefflichen „Dictionary" und als Verfasser von „Beethoven and his symphonies" (1896) zu nennen. — William Smith Rockstro (1823—95) schrieb Beiträge für Grove's Lexikon und anderes, z. B. eine (nicht einwandfreie) Händel-Biographie, eine Mendelssohns und, mit D. Goldschmidt, eine Jenny Lind's. — Joseph Bennet (1831—1911), Schriftsteller, Textdichter und lange Jahre einflußreicher und stark doktrinärer Kritiker am „Daily Telegraph". — Von John South Shedlock (geb. 1843), Lehrer, Kritiker, Komponist und Schriftsteller, stammt eine gute Arbeit. „The Pianoforte-Sonata" (1895; deutsch von O. Stieglitz) und die Übersetzung von Riemanns Lexikon. Er veröffentlichte ferner (1893) „The Beethoven-Cramer Studies" u. a. m. — H. Ellis Wooldridge (geb. 1845) schrieb über das altenglische Kirchenlied, „Old English popular music", „Early English harmony" u. a. m. — Henry Davey (geb. 1853) schrieb eine bibliographisch wertvolle, aber zum Teil überschwängliche englische Musikgeschichte (1895) u. a. m. — Houston Steward Chamberlain, 1855 zu Portsmouth geboren, Gatte von Wagners Tochter Eva, ist als hervorragender Wagner-Schriftsteller, als Verfasser der „Grundlagen des 19. Jahrhunderts" (1899/1901) und anderer, philosophischer, Werke weltbekannt. Seine immer geistvollen Ideen sind durchaus nicht unangefochten geblieben. Übrigens darf Chamberlain, in der Musik Schüler A. Ruthard's, in Deutschland lebend und im deutschen Sinne schreibend, als deutscher Schriftsteller angesehen werden.

Vereinigte Staaten von Nord-Amerika.

Weniges ist über die amerikanischen Tonkünstler zu sagen. Wir nennen zuerst die Theoretiker. Über die ältere amerikanische Musikgeschichte (von ca. 1730 ab) unterrichtet in vortrefflicher Weise Oskar Sonneck, geb. 1873, der in Deutschland gebildet wurde, mit zahlreichen Schriften. Mit Granv. Howe zusammen schrieb Will. Mathews „One 100 years of music in America“ (1889). Von demselben Verfasser, geb. 1837, rühren einige pädagogisch wertvolle Schriften her: „How to understand music“ (1888), „Music, its ideal and methods“ (1897) u. a. m. John Comf. Fillmore (1843—98), Schüler des Leipziger Konservatoriums, ist als Theoretiker (Geschichte der Klaviermusik; Musikgeschichtl. Vorlesungen; „New lessons of harmony“; Übersetzung Riemannscher Werke) zu nennen. Louis Ch. Elson, geb. 1848, schrieb über die Nationale Musik von Amerika (1899) und verfaßte eine Geschichte der amerikanischen Musik (1904). Mit Phil. Hale (geb. 1854), Schüler von Guilmant, Rheinberger u. a., gab er 1900 „Famous composers and their works“ heraus. — Henry Edw. Krehbiel, geb. 1854, angesehener Kritiker, schrieb über Wagner (1891), A. Seidl (1898, eine 2. Schrift erschien 1899). Henry Finck, geb. 1854, verfaßte eine nicht recht gelungene Wagner-Monographie, und gute Arbeiten über A. Seidl, Paderewsky (1895) und Edw. Grieg (1906, deutsch von A. Laser, 1908). — Will. James Henderson, geb. 1855, war zuerst Operettenkomponist und wurde dann Kritiker und Schriftsteller (über Wagner; „What is good music“?) usw.

Eine zusammenfassende, kritische und die Quellen ausschöpfende Geschichte der Musik von Nord-Amerika fehlt noch. Sie wird nur von wenigen eingeborenen Tonkünstlern, mehr vom Zuzuge fremder Künstler und davon zu erzählen haben, wie die Vereinigten Staaten sich zwar keine europäische Sensation haben entgehen lassen, wie aber auch da und dort treue musikkulturelle Arbeit am Werke gewesen ist, die Musik-Atmosphäre vom Sinne für größtmögliche Effektmacherei abzuziehen und die Amerikaner wirklicher Kunstpflege zuzuführen. Deutschem Einflusse ist vorwiegend die Besserung zu verdanken. Immerhin ist nicht zu übersehen, daß amerikanische Komponisten von Ruf in Deutschland leben und Schrifsteller wie Sonneck ihre Werke in Leipzig erscheinen lassen müssen: eine ruhige, unausgesetzte Kunstpflege verträgt sich wohl mit dem Begriffe des Amerikanismus nicht recht, wie denn dieser in der Gegenwart auch z. B. die deutschen Verhältnisse unliebsam zu beeinflussen begonnen hat.

Ein eigentliches Konzertwesen bestand zuerst in Boston, wo 1815 durch Gottlieb Graupner, wohl einen Sohn oder Enkel des Darmstädter Hofkapellmeisters Chr. Graupner, Th. Smith Webb und A. Peabody die Händel- and Haydn-Society begründet wurde, die angesehene Dirigenten, darunter auch Deutsche, hatte. In Boston ist auch die erste Musikzeitung der Ver. Staaten, John Dwight's (1813—93) „Journal of music“ erschienen,

auch hatte die Stadt (als erste) das „New England Conservatory“ und das „Boston Conservatory“ (beide 1867 begründet). Dessen erster Leiter war Julius Eichberg aus Düsseldorf (1824—93). Diesen Anstalten folgten weitere in Baltimore (1868), Cincinnati (1878), New York usw. Nach englischem Muster bestehen auch an den amerikanischen Universitäten „Colleges“.

Unter den Männern, die für das Musikleben der Vereinigten Staaten Bedeutung erlangt haben, ist mehr als die Hälfte deutschen Ursprunges, und die geborenen Amerikaner haben bis gegen den Schluß des 19. Jahrhunderts hin, soweit wenigstens die produktive Kunst in Frage kommt, ihre Ausbildung fast insgesamt in Deutschland gefunden. Der deutsche Einfluß überwiegt etwa von der Zeit ab, da von London aus Mendelssohns Name als Komponist in die Welt drang. Später wurde Leipzig der Ort, wo viele Amerikaner Musik studierten. Auch Dehn, Kiel, Hiller u. a. zogen manchen an. Das alles geschah mit dem Erfolge, daß, da wirkliche Talente fehlten, wohl aber viel Fleiß und Ausdauer vorhanden war, die nordamerikanische Komponistengruppe in der Hauptsache nur Trockenes, akademisch Korrektes, künstlerisch aber Langweiliges und selbst Armseliges produzierte. Die wenigen Ausnahmen werden wir besonders anmerken.

Daß von einer besonderen amerikanischen Kunst nicht gesprochen werden kann, liegt in der Zusammensetzung des Nord-Amerika bewohnenden Völker-Konglomerates. Neuerdings hat sich das Interesse der Erforschung der Musik der Indianer zugewendet. Die Arbeiten sind nicht immer mit zureichenden Mitteln unternommen worden. Sie auch für die Kunstmusik nutzbar zu machen, ist mehrfach versucht worden. Mit dem größten Erfolge von Mac Dowell.

Wir geben eine kurze Übersicht über die in Betracht kommenden Musiker des 19. Jahrhunderts. William Henry Fry aus Philadelphia (1813 bis 1864) war Kritiker und Komponist von sinfonischen Dichtungen und der Oper „Leonora“ und „Notre Dame de Paris“. Karl Anschütz aus Koblenz (1815—70), Schüler Schneiders in Dessau, ging über London nach New York und wurde Opernkapellmeister. — Theodor Eisfeld (1816—82), Schüler des bedeutenden Braunschweiger Geigers Karl Müller und des Dresdeners Reißiger, war in Paris als angesehener Dirigent bis 1843 tätig, worauf er Leiter der Philharmonischen Gesellschaft in New York wurde. Er starb in Wiesbaden. — Samuel Parkman Tuckerman aus Boston (1819—90) verpflanzte den englischen Kirchenmusikstil nach Amerika. Eisfelds Nachfolger wurde Karl Bergmann aus Ebersbach i. S. (1826—76). In New York leitete er den deutschen Männerchor „Arion“. — Wie er hat der Brünner Max Maretzek (1821—97), Opernunternehmer und Komponist, große Verdienste um das Musikleben New Yorks. — George F. Bristow aus New York (1825—98) war als Lehrer, Dirigent und Komponist von Sinfonien, der Oper „Rip van Winkel“, einigen Oratorien („Daniel“, „St. Johannes“), von Klaviermusik, Liedern usw. geachtet. — Steph. Collins Foster[1] aus Pittsburg (1826—64) ist Komponist von Liedern volkstümlicher Haltung. —

[1] Vergl. seine, von Fosters Bruder geschriebene Biographie (1896).



Leopold Damrosch (1832—85).

Karl Zerrahn aus Malchow (1826—?), 1854—95 Dirigent der Händel- und Haydn-Gesellschaft und leitete später die Harvard-Sinfonie-Konzerte, war auch als geschätzter Lehrer in Boston tätig. — James Cutler Dunn Parker (1828—?) aus Boston, in Leipzig gebildet, war Organist und Universitätsprofessor. Er schrieb Chorwerke („Redemption-Hymn", „St. John" etc.), übersetzte Richters Harmonielehre, und schrieb selbst einige Lehrbücher der empirischen Methode. — Ein Flüchtling aus der Sturmzeit von 1848 war Theodor Hagen aus Hamburg (1823—71), der als Kritiker und Lehrer in New York lebte. Als Joachim Fels schrieb er u. a. über „Zivilisation und Musik" (1846). — Der erste der großen Virtuosen-Dirigenten, die insbesondere aus Deutschland nach den Vereinigten Staaten kamen, war Leopold Damrosch aus Posen (1832 bis 1885). Ursprünglich Arzt, wandte er sich bald der Musik zu und trat in Beziehungen zu dem neudeutschen Kreise, konzertierte mit Bülow und Tausig, rief ein Quartett und den „Orchesterverein" in Breslau ins Leben, war Theaterkapellmeister und ging 1871 als Dirigent des „Arion" nach New York. Kurz darauf gründete er einen Oratorien-Verein und (1878) die New Yorker Sinfonie-Konzerte, welche die 1877 beendeten Konzerte des Thomas-Orchesters (s. u.) ersetzten. Mit Recht verlieh die Columbia-Universität Damrosch den Titel eines Dr. h. c. Er dirigierte das erste New Yorker Musikfest und leitete die durch seine Tatkraft nach dem Zusammenbruche der italienischen ins Leben gerufene deutsche Oper (1884) bis zu seinem Tode. — Nicht geringer sind die Verdienste von Theodor Thomas[1], der 1835 in Esens in Ostfriesland geboren wurde. Er trat, ein self made man, 1869 mit einem eigenen



Theodor Thomas (1835—1905).

[1] Vergl. G. P. Upton, Th. Thomas. 1905.

Orchester vor das New Yorker Publikum, machte den Konzerten Bergmanns (s. o.) starke Konkurrenz und bereiste darauf einzelne Teile der Vereinigten Staaten. Das Unternehmen erheischte zu große materielle Opfer, das Orchester wurde 1877 aufgelöst, Thomas aber an die Spitze der Philharmoniker berufen. 1878 siedelte er nach Cincinnati über zur Errichtung des dortigen Konservatoriums. In die nächste Folgezeit fallen Rivalitätsstreitigkeiten mit Damrosch. 1888 ging Thomas nach Chicago und begründete ein neues Orchester, das seinen Namen erhielt. Er starb am 4. Januar 1905. — Rudolf Bial (Laib) aus Habelschwerdt i. Schl. (1834 bis 1881) reiste als Klaviervirtuose, wurde Dirigent bei Kroll und am Wallnertheater in Berlin (Possenmusiken) und siedelte 1878 nach New York über, wo er populäre Konzerte veranstaltete. — Otto Singer aus Sora (1833—93) war ein guter Pianist. Er wurde in seiner Vaterstadt und durch Liszt geschult und wirkte am Konservatorium in Cincinnati. Er schrieb einige Sonaten. — Horatio Richm. Palmer aus Sherburne (New York) gründete in Chicago die Musikzeitung „Concordia", wirkte in Kanada und kehrte 1873 nach New York zurück, wo er als Lehrer erfolgreich tätig war. — Dudley Buck (geb. 1839 in Hartford in Con.), in Leipzig und Dresden ausgebildet, erwarb sich als Organist und Kirchenkomponist einen Namen; auch schrieb er eine Orgelschule, ein Konzert für 4 Hörner, Quartette, eine Sinfonie, die Operette „Deseret" und die große Oper „Serapis". — Andere Leipziger Schüler waren Steph. Alb. Emery (1841 geb.), Otis Bardwell Boise (geb. 1845), der Instrumentalwerke u. a. komponierte, Ernst Perabo aus Wiesbaden (geb. 1845), ein gediegener Klavierkomponist. — Wilhelm Gericke (1845 geb.) aus Schwanberg in Steiermark, Schüler Dessoffs, war Kapellmeister der Wiener Hofoper und ging 1884 als Dirigent der Sinfoniekonzerte nach Boston. Erkrankt kehrte er nach Wien zurück, siedelte jedoch 1898 abermals nach Boston in seine alte Stellung über. Er veröffentlichte einige Lieder. — Will. Wallace Gilchrist (1846 geb.) war Organist in Philadelphia; er schrieb preisgekrönte Chöre. In Amerika gerühmt wurde der Opern- und Instrumentalkomponist Fred. Grant Gleason aus Middletown (1848—1903). — Arthur Mees, geb. 1850, in Berlin gebildet, war gesuchter Gesanglehrer in New York. — Gleichfalls erhielt in Berlin



Adolf Martin Förster (geb. 1854).

(durch Haupt und Löschhorn) seine letzte Ausbildung J. G. Wilson's und G. Buck's Schüler Clarence H. Eddy, geb. 1851, bekannter Orgelmeister und Konservatoriumsdirektor in Chicago. Er übersetzte Haupts „Kontrapunkt" ins Englische und schrieb selbst viel für sein Instrument. — Arthur. Will. Foote aus Salem (geb. 1853) ist in Boston tätig und als gediegener Komponist von Orchester-, Kammer-, Klaviermusik, Chorwerken und Liedern in seiner Heimat geschätzt. — Über P. Goetschius vergleiche man oben bei Württemberg. Karl Klauser aus Petersburg (1823—?) machte sich durch neue Ausgaben von Klavierwerken (für den Schuberth-Verlag) bekannt. Sein Sohn Julius Klauser aus New York (geb. 1854), in Leipzig gebildet, ist Verfasser der modern gehaltenen Harmonielehre „The Septonate" (1890). — Bruno Klein aus Osnabrück (geb. 1856), in München herangebildet und Organist in New York, machte sich durch Orchesterstücke, Klavier-Violinwerke und die Oper „Kenilworth" (1895) bekannt. Ein beachtenswerter Komponist ist Adolf Martin Förster aus Pittsburg (Pens.), wo er am 2. Februar 1854 geboren wurde. Er hat in Leipzig am Konservatorium studiert und seit seiner Rückkehr nach Pittsburg durch eine nicht unbeträchtliche Reihe ernst gerichteter Kammerwerke (Quartett op. 21; Trios op. 29, 61), Orchesterkompositionen (Thusnelda; Fest- und Dedicationsmarsch; Vorspiel zu Faust, Suiten etc.), gediegener und wirkungsvoller Klavierstücke und zahlreicher Lieder die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. In ihm wirken ältere romantische und neudeutsche (Wagnersche) Einflüsse zusammen. Seine Musik ist formell gewandt aufgebaut, klang- und schwungvoll, doch ist die Ursprünglichkeit der Erfindung nicht übermäßig groß. — Zu den bedeutendsten Meistern seines Landes zählt George Whitfield Chadwick, geb. 13. Nov. 1854 in Lowell (Mass.). Er war zuerst Schüler von Eugène Thayer aus Meudon (Mass.), einem trefflichen Organisten (1838—89) und besuchte 1877—79 das Leipziger Konservatorium, wo ihn Reinecke und Jadassohn unterrichteten, worauf er noch kurze Zeit Rheinbergers Schüler in München wurde. In Boston war Chadwick als Organist und Lehrer tätig; 1897 übernahm er die Leitung des New-England Conservatory. Chadwick, ein streng geschulter Tonsetzer, dessen Musik Frische der Erfindung mit bedeutender Meisterschaft der Form und nicht unbeträchtlicher Gestaltungskraft vereint, hat neben Klavier- und Orgelstücken und Liedern große Chorwerke mit Soli und Orchester („The viking's last voyage", „The pilgrims



George Whitfield Chadwick (geb. 1854).

hymn", „Lovely Rosabelle" u. a. m.) gediegene Kammermusikwerke (Streichquartette u. a.), Ouvertüren, Sinfonien etc. und die Opern „Tabasco", „The quiet lodging" sowie das Musikdrama „Judith" (1900) komponiert. Musikgeschichtlich gehört er zu den Übergangserscheinungen von der Romantik zu Richard Wagner.

Ein angesehener Pianist ist Will. Hall Sherwood aus Lyon (N. Y.), der bei Kullak und Weitzmann in Berlin geschult wurde. — Von Arthur Bird, geb. 1856 in Cambridge bei Boston, der in Berlin und bei Liszt herangebildet wurde, wird noch später zu sprechen sein. — Von John. Phil. Sousa aus Washington, geb. 1856, Leiter eines Militärorchesters, kennt Europa nur eine Anzahl seiner zahlreichen aufdringlichen Tänze und Märsche. Er schrieb auch einige Suiten und Operetten und sogar eine sinfonische Dichtung. — Edgar St. Kelley, 1857 in Sparta (Wisc.) geboren und z. T. in Stuttgart ausgebildet, war Organist und Kritiker in S. Francisco und siedelte später nach Berlin über. Man kennt von ihm eine Orchestersuite über chinesische Motive „Aladdin" (!), eine Hochzeitsode, Klavierquartett u. a. m. — Harry R. Shelley, 1858 in New Haven (Con.) geboren, D. Buck's Schüler, hat sich durch Sinfonien, weltliche und geistliche Chöre u. a. in seiner Heimat einen guten Namen gemacht. — Ein tüchtiger Musiker ist Frank van der Stucken, 1858 in Fredericksburgh (Texas) geboren, der in Antwerpen Schüler von Benoit war, zu Liszt und Grieg Beziehungen hatte und in Breslau Theaterkapellmeister wurde. Nach Amerika zurückgekehrt, leitete er den New Yorker „Arion" von 1884—95, worauf er Dirigent der Sinfoniekonzerte in Cincinnati war. Man kennt von ihm eine Oper „Vlasda", eine Musik zu Shakespeare's „Sturm" u. a. m.



Edward Alexander Mac Dowell (1861—1908).

Der in Europa bekannteste amerikanische Tondichter ist Edward Alexander Mac Dowell[1], geb. 18. Dezember 1861 in New York. Hier u. a. durch Teresa Carreño vorgebildet, studierte er weiter bei Ant. Franç. Marmontel (1816—98), Bizet's Lehrer, und M. Gabr. Aug. Sarard (1814—81) in Paris, hielt sich flüchtig bei Lebert in Stuttgart und Ehlert in Wiesbaden auf und fand zuletzt in Raff den Meister, der einen bestimmenden Einfluß

[1] Vergl. L. Gilmann, E. Mac Dowell. 1905.

auf ihn ausübte. Als Klavierspieler war er Schüler von Karl Heymann (geb. 1854). 1881/82 war Mac Dowell in Darmstadt tätig, siedelte dann nach Wiesbaden über, kehrte jedoch 1888 nach den Ver. Staaten zurück, wo er in Boston und in New York (Professor an der Columbia-University, Dirigent des Mendelssohn-Glee-Club), besonders aber als Komponist eine recht erfolgreiche Tätigkeit entfaltete. Seit 1905 geistig gestört, starb Mac Dowell am 24. Januar 1908 in seiner Heimatstadt.

Von Mac Dowell's Kompositionen sind zu nennen die sinfonischen Dichtungen „Die Sarazenen“, „Die schöne Aldâ“, „Hamlet und Ophelia“, „Lanzelot und Eleina“, eine „Indianische Suite“, 2 Klavierkonzerte, 4 Sonaten (1. tragica, 2. eroica, 4. keltic), Klavierstücke, Lieder. Die Richtung auf landschaftlich bestimmten Ausdruck in der Musik war durch die Romantik gegeben worden. Auch Mac Dowell ist ihr Gefolgsmann gewesen. Weniger aber hat ihn die französische, als die deutsche Musik angezogen: in Raff traten ihm die Einflüsse der Schumannschen Stimmungspoesie, auch starke klassische Einwirkungen, dann aber auch die neudeutschen Ideale entgegen. Alle diese Richtungen lassen sich in Mac Dowell's Musik verfolgen. Aber auch der Zug auf national bestimmten Ausdruck fehlt nicht, doch äußert er sich weniger formelhaft beschränkt als etwa bei Grieg, mit dem Mac Dowell sonst eine gewisse Verwandtschaft zeigt. Auch er ist in seiner Harmonik oft ein Suchender, die außerhalb der herkömmlichen Sphäre liegenden Klänge und Kombinationen reizen ihn, der in seiner Jugend durch Victor Hugo's Poesie, später durch die Naturkunst der amerikanischen Ureinwohner und der Neger vielfache Anregungen erfahren hat. Ohne die Traditionen der klassischen Kunst zu unterbinden ist Mac Dowell doch ein durchaus moderner Tondichter. Er hat die Poesie des amerikanischen Waldes für die Tonkunst entdeckt, hat in stimmungsvollen Tonbildern sich als wirkungsvoller und geistreicher Ausdrucksmusiker von Eigenart und Können erwiesen und vereinigt, seinem Ursprunge entsprechend, in seiner Kunst das breite Pathos, die Energie und Zähigkeit des Schotten mit dem leicht beweglichen Sinne keltischer Art.

Die nationalen Schulen.

Die künstlerische Bedeutung der Musik, die ihr — vor allem — durch die großen Wiener Meister gegeben worden war, hatte der deutschen Tonkunst zur Vorherrschaft verholfen. Sie war zur Menschheitssprache geworden, der gegenüber die einzelnen völkischen Idiome wenig, wenn überhaupt etwas bedeuteten. Die Musiker kannten vorher wohl den Besitzstand fremder Völker an eigenem Musikausdrucke; aber sie verwerteten ihn, wie in der Suite, sozusagen nur in naiver Weise. Auch bezog sich diese Kenntnis in der Hauptsache nur auf die Kunst der führenden Nationen, und schließlich war

die Verwendung fremdländischer Weise oft auch nur ein Kuriosum, ein bunter Mantel, eine Maskerade, die der oder jener vornahm. Bis ins 18. Jahrhundert hinein blieben diese Verhältnisse in der Hauptsache die gleichen. Dann begannen einzelne Musiker schon etwas wie eine volkspsychologische Verwendung der national gefärbten Musik, indem sie die vermeintliche Wesensart eines Volkes durch besondere Linienführungen nachzubilden trachteten. In der polyphonen Musik früherer Zeiten war für völkisch bestimmten Individualausdruck nur in sehr bedingter Weise Raum gewesen. Er konnte sich erst voll entwickeln, nachdem auch die freien Formen, die ihre Ausgestaltung nach rein künstlerischen Gesichtspunkten erfuhren, denen sich typischer Menschheitsgehalt einte, ihre Vollendung erfahren hatten. Das war durch Beethoven geschehen.

Seine Zeit fand bereits größere Sammlungen von Gesängen solcher Völker vor, welche bis dahin nur eine örtlich begrenzte Bedeutung gehabt hatten. Sie standen im Zusammenhange mit der Bewegung, welche die nationale Poesie für die Kunstdichtung nutzbar zu machen suchte, indem sie dem Schwulste dieser den ursprünglichen Ton jener entgegenzusetzen lernte. Wir werden ihrer noch im einzelnen gedenken. Zuerst machte sich in Oper und Singspiel des 18. Jahrhunderts das Nationale bemerkbar. Die Romantiker der Folgezeit griffen es emsig auf, und je eifriger das Volkslied aller Länder erforscht und in seinen Eigentümlichkeiten erkannt wurde, um so mehr wuchs auch die Möglichkeit seiner Verwendung in der Instrumentalmusik. Wir kennen russische Weisen in Beethovens Werken, ungarische bei Schubert; chinesische Motive verwendete Weber: besondere Wirkungen sollen hier zwar erzielt werden, allein das Fremde schmilzt mit dem Ausdrucke bodenständigen Kunstempfindens noch zu einem großen Ganzen zusammen, in dem dieses überwiegt. So wenig waren im 18. Jahrhundert die Vertreter musikkulturell zurückstehender Völker imstande, ihrem eigenen Musikbesitze Geltung zu verschaffen, daß z. B. die Stamitz, Zelenka, Benda, Gyrowetz u. a. keine Spur ihrer Nationalität in ihren Werken hinterlassen haben, sondern ganz im Ausdrucksbanne der allgemeinen europäischen Musik stehen.

Mit den oben berührten Erscheinungen waren um so mehr die Bedingungen gegeben, unter denen die Tonkunst sich weiter entwickeln konnte, als nach Beethovens Tode die Erkenntnis des Abschlusses einer großen Kunstepoche sich mit Allgewalt Bahn brach. Die erwähnten Volksliedersammlungen lenkten die Aufmerksamkeit auf jene Völkerschaften überhaupt, und es mußte demzufolge in diesen, welche bis dahin als Vertreter der Kunstmusik vorwiegend Fremde gekannt hatten, das Bewußtsein von der Bedeutung der heimischen Musik sich gewaltig steigern. Zum Teil hing das ohne Zweifel auch, wie bei den Polen, mit politischen Ereignissen zusammen. Diese unterbanden, so die Teilung Polens, die gleichmäßige künstlerische Entwickelung der ursprünglich vereinigten Landesteile und bewirkten eine nur kurze Kunstblüte mit rein nationaler Färbung. Das Maß von Unabhängigkeit, das der Wiener Kongreß Russisch-Polen zugebilligt und das zur Selbst-

verwaltung von 1815 führte, wurde 15 Jahre darauf bereits wieder stark beschnitten und das Land sank zu einer jammervoll geknechteten russischen Provinz herab. An der Spitze der älteren Komponisten Polens steht der in Ödenburg (Ungarn) geborene Mathias Kamienski, der 1821 in Warschau im Alter von 87 Jahren starb. Seine polnischen Opern sind heute nur noch dem Namen nach bekannt. Als Verfasser von Bühnenmusiken, Kirchenwerken und Polonaisen machte sich Joseph Kozlowski aus Warschau (1757—1831) bekannt. Der Ursprung der Polonaise ist dunkel; sein Eingangsrhythmus unterscheidet sich von dem des verwandten Bolero durch den fehlenden Auftakt. Daraus, daß die ersten bekannten Polonaisen rein instrumental gehalten sind, ist noch nicht unbedingt zu schließen, daß es sich bei der Form nicht um ein ursprüngliches Tanzlied handelte. Immerhin ist der anfänglich rein instrumentale Charakter wahrscheinlich. Die Polonaise findet sich bereits im 16. Jahrhundert im Gebrauche: ihr Wesen zeigt stolze, aber gemessene Bewegung. — Wie weit die auf Veranlassung der Gräfin Samoiski 1815 durch den Schlesier Joseph Xaver Elsner aus Grottkau (1769—1854) in Warschau ins Leben gerufene Gesellschaft zur Erhaltung und Förderung der Tonkunst das musikalische Leben Warschaus befruchtet hat, läßt sich nicht genauer angeben. Elsner war ursprünglich Mediziner und wurde später in Lemberg und Warschau Theaterkapellmeister. Er begründete in der polnischen Hauptstadt eine Gesangsschule, aus der 1821 das Konservatorium wurde, dessen erster Direktor Apollinary Kontski (1825—79), ein Schüler Paganini's, war. Von Elsner rühren 19 polnische Opern, Instrumentalwerke und viele kirchliche Schöpfungen her. — Von Kasimir Kurpinski aus Loschwitz (1785—1857), der Hofkapellmeister in Warschau war, führte die dortige Oper 26 Werke auf, von denen „Jadwiga“ 1907 nochmals gegeben wurde. Kurpinski hat auch Instrumental- und kirchliche Werke sowie theoretische Arbeiten verfaßt. — Karl Joseph Lipinski aus Radzyn (1790—1861), dem Freunde und Rivalen Paganini's, verdanken wir eine Sammlung galizischer Volksmelodien (1833). Seine polnische Oper „Die Sirene vom Dnjestr“ ist vergessen, von seinen technisch glänzenden Violinkompositionen wird das D dur-Konzert noch heute gespielt. — Der Krakauer Franz Mirecki (1791 bis 1862) war Schüler Hummels und Cherubini's, wirkte in Mailand, Genf und Krakau, schrieb Opern, Ballette, Kammer- und Klaviermusik, gab ältere Werke heraus und schrieb auch eine (italienische) Instrumentationslehre (1825).

Als vortrefflicher Pianist muß Joseph Nowakowski aus Muiszek (1800—65), als beachtenswerter Komponist von Sinfonien, Kammermusik usw. Ignaz Felix Dobrzynski aus Romanow (1807—67) genannt werden. — Einen nicht unbedeutenden Namen hinterließ Stanislaus Moniuszko[1] aus Ubil, wo er am 5. Mai 1819 geboren wurde. Er wurde in Warschau und Wien gebildet, wirkte als Organist in Wilna und wurde 1858 Opernleiter und später Professor am Konservatorium in Warschau. Seit 1840 schrieb er heute

[1] Vergl. die Biographien von Al. Walicki (1873) und Boleslaw Wilczynski (1900).

in Polen noch nicht vergessene Opern, unter denen die 1847 in Wilna zuerst im Konzert aufgeführte „Halka“ sich als erste polnische Nationaloper darstellt. Seine andern Opern sind: Das Nachtlager in den Apenninen. Das Ideal. Die Lotterie. Don Quixote. Flis. Das Gespensterschloß. Verbum nobile u. a. m. Er schrieb ferner Kantaten, kirchliche Werke wie Messen, Requiems, Litaneien, Hymnen, weltliche Chorwerke, sodann Musiken zu „Hamlet“ und den „Lustigen Weibern“, endlich viele Lieder, die mit das Beste der polnischen Musikliteratur darstellen. Moniuszko ist am 4. Juni 1872 gestorben.

Die Werke aller dieser Männer blieben, wenigstens in der Hauptsache, auf ihre Heimat beschränkt. Die Welt erobert hat sich ein Komponist, den man, obwohl er in Polen geboren war, doch nur in sehr bedingter Weise als polnischen Komponisten ansprechen darf, Frédéric François Chopin. Freilich auch nicht als französischen.

Chopin[1] wurde am 22. Februar 1810 zu Zelazowa Wola bei Warschau geboren, wo sein Vater Nicolas (aus Nancy) Erzieher in einem gräflichen Hause und später Gymnasiallehrer war. Mütterlicherseits war Chopin Pole. Ein Böhme, Zywny und J. Elsner bildeten den Knaben, der, nachdem er schon vorher als Wunderkind bekannt worden war, 1827 zuerst als fertiger Künstler vor die Öffentlichkeit trat. Zwei Jahre darauf war er in Wien, 1830 in Paris. Die Revolution erlaubte ihm die Heimkehr nach Polen nicht. In Paris fand er bald einen glänzenden Freundeskreis: Liszt, Berlioz, Meyerbeer, Heine, Balzac und andere scharten sich begeistert um ihn, in Deutschland ward Rob. Schumann zum feurigen Verkündiger seiner hohen Kunst, von der damals freilich erst wenige Proben vorlagen. In Paris lebte Chopin komponierend, lehrend und in vornehmen Kreisen spielend. Seine Verbindung mit George Sand, der großen Dichterin, läßt sich in ihrem Ergebnisse wohl dahin zusammenfassen: dem Künstler hat sie manches gegeben, dem Menschen viel von seiner Lebenskraft genommen, trotzdem die geniale Frau ihm jahrelang eine liebende Freundin und Pflegerin war. Chopin zeigte in der ersten Pariser Zeit noch keine Symptome des Brustleidens, das ihn jung hinwegraffen sollte. Er war eine überaus empfindsame, aber auch stolze und ritterliche Natur, war lebensfroh und geistig regsam. In der Gesellschaft zu leben, sich künstlerisch mitzuteilen war ihm tiefstes Bedürfnis. Nachdem sein Leiden einmal eingesetzt hatte, schritt es unheimlich rasch voran. Ein Kuraufenthalt auf Majorka brachte keine Heilung. Seinen Wunsch, England zu besuchen, sah er noch erfüllt und auch nach Schottland ging des Schwerkranken Reise. Das war im Frühjahr 1849 gewesen. Chopin kehrte nach Paris zurück, dem Tode verfallen. Am 17. Oktober 1849 starb der große Meister. Paris bettete ihn auf dem Père-Lachaise. Die Heilige Geist-Kirche in Warschau schützt eine

[1] Unter den Biographien seien genannt die von Karasowski (4. A. 1914), Fr. Niecks (1888; deutsch von Langhans 1890); H. Leichtentritt (1905), F. Hoesick (1912; polnisch); A. Weissmann (1912). Genaue Bibliographie vergl. bei H. Riemann, Musiklexikon. 8. Aufl. 1914. Herausgeber der Briefe ist B. Scharlitt (1911). Themat. Katalog bei Breitkopf & Härtel (1888).

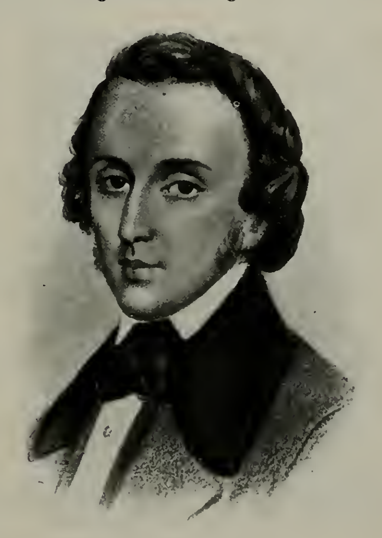
Chopin gewidmete Votiv-Tafel. Denkmäler erheben sich zu Chopin's Gedächtnisse in seinem Geburtsorte (1894) und im Luxembourg in Paris (1900).

Was Chopin uns hinterlassen hat, kann mit nichts verglichen werden, ist eine Welt für sich. Zusammenstellen aber darf man ihn mit Mendelssohn und, noch mehr, mit Schumann. Wie diese ist er Lyriker, und auch er hat die Poesie der Kunst zu neuen Ehren gebracht. Aber Chopin ist nicht ein Formalist im Sinne der überlieferten Kunst wie, in gewissem Sinne, Mendelssohn und, verglichen mit Schumann, ist er nicht formauflösend, wie es dieser in seinen großen Werken war, sondern Neuschöpfer auch in formaler Beziehung. Stellt Riemann ihn mit Heine zusammen, so ist das nur insoweit richtig, als Chopin sich an keinerlei überliefertes Kunstschema hielt, sondern alles Empfinden aus dem unerschöpflichen Borne seiner musikalischen Phantasie strömen ließ. Aber eine bewußte Tendenz, wie sie für Heine bezeichnend ist, fehlt in Chopin's Wesen. Seine geistige Sphäre war ihm durch seine Kunst gegeben. Wohl spielten da gesellschaftliche Einflüsse hinein und auch die politischen Zustände. Aber sie bestimmten ihn nicht gerade zu dieser oder jener Kunstäußerung. Chopin's Musik hat ihre aristokratische Haltung nicht deshalb, weil er in den Salons der Vornehmen lebte, sondern weil seine Wesenheit ihn von allem fern hielt, was nach Herkömmlichem, leicht Faßbarem aussah, weil seine Seele einsame Kreise zog, nur im Gefühle der Einsamkeit sich ihrer Stärke bewußt war. Darum wurde Chopin auch kein nationaler Komponist. Das setzt immer eine gewisse Beschränkung voraus. Ergriff er nationale Ausdrucksmittel wie in manchen Mazurken und anderen Werken, so wurden doch diese weit weniger zu objektiv nationalen Kunstäußerungen, als daß die Polen sie in ihrem nationalen Schmerze um ihr zerrissenes und zertretenes Land und in ihrem glühenden Hoffen auf seine Wiedererstehung dafür ansahen und ansehen durften. Das, was ihr Gefühlsleben bewegte, fanden sie ja in Chopin's Weisen und Harmonien mit glühenden Farben ausgesprochen. Daß sie es geradezu im politischen Sinne ausdeuteten, lag in der dumpfen Atmosphäre ihrer Zeit begründet.



Frédério François Chopin (1810—49)

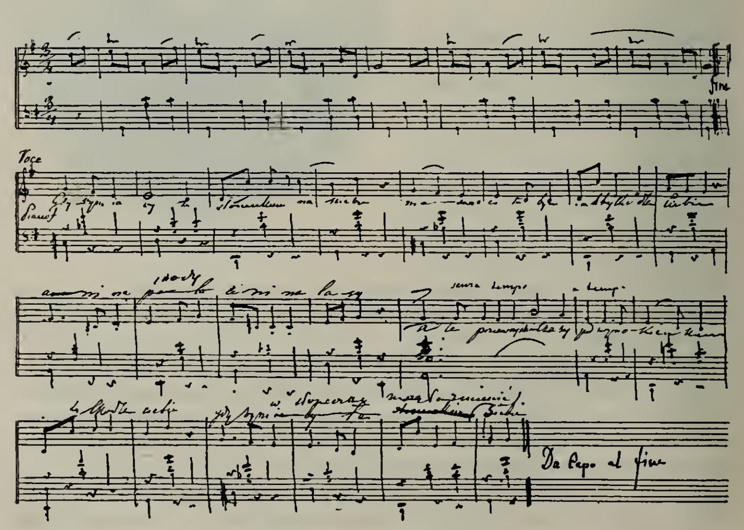
Chopin ist ein Meister der Kleinkunst, wie ihn die Welt vor und nach ihm nicht wieder gesehen hat. Seine Geistesrichtung stellt ihn zu den Romantikern. Mit dem Erscheinen der romantischen Kunst war die große Linienführung der Klassik wie ihre bestimmte Formgebung, die den Verlauf eines großen Werkes von Anfang an festlegte, unterbunden worden. Daraus erwuchs von selbst die Gefahr für den Tondichter, sich im einzelnen zu verlieren, ein buntes Mosaik statt eines lebendigen, organisch gefügten Ganzen zu schaffen. Weber ist ihr zuweilen erlegen und auch Schumann. Nicht auch Chopin. Dessen sind nicht nur die Sonaten, auch die übergroße Mehrzahl seiner anderen Klavierwerke Zeugen. Ihr Formenreichtum ist groß und er ergibt sich mühelos aus dem Gedankengange der Werke. In diesem die tonale Verkörperung poetischer Ideen oder irgendwelcher anderen außermusikalischen Vorbilder sehen zu wollen, wäre ganz und gar falsch. In Chopin's Musik spiegelt sich rein und ausschließlich musikalisches Empfinden. Das schließt nicht aus, daß man einzelnen Schöpfungen Überschriften geben könnte, wie deren Schumann seinen Kompositionen nachträglich beifügte, Überschriften, die dem Geiste des sie wiedergebenden Spielers eine bestimmte Richtung zu geben vermöchten. Allein derlei ist immer gefährlich und wäre zudem nur etwas rein Außerliches, das also mit Chopin's ausschließlich lyrischer Kunst nichts zu tun hätte, einer Kunst, die ihrem Grundwesen nach hier sentimental oder elegisch, leidenschaftlich klagend, versonnen träumend, in heißer Liebessehnsucht seufzend, dort ritterlich stolz, sich aufschwingend, jugendlich kühn und begehrend klingt.



Frédéric François Chopin.

Vergleicht man die Motivbildung in der Geschichte der Musik auch nur durch das 18. und 19. Jahrhundert hindurch, so wird man bald inne werden, wie sich ihre Ausdruckskraft mehr und mehr verdichtet. Schon zwischen Mozart und Beethoven ist da ein ganz gewaltiger Unterschied. Die Musik hatte jetzt gelernt, den grundlegenden Stimmungsgehalt, die musikalische Situation in knappsten Umrissen zu zeichnen. Dabei halfen Harmonik, Rhythmik und Melos gleichmäßig mit. Wer die Themenbildung Chopin's durchgeht, wird stets von neuem durch ihren Reichtum gefesselt sein. Und nicht minder

durch die Schönheit und Schlagkraft ihres Ausdruckes, dem auch im höchsten Maße Ursprünglichkeit beizumessen ist. Nicht minder fesselnd erscheint Chopin's Harmonik. Die Zeitgenossen kamen ihr noch nicht nahe. Erschwert wird ihr Verständnis durch eine nicht ganz seltene mangelhafte Rechtschreibung. Chopin's Harmonik ist durchaus logisch, aber nicht alltäglich. Den Aufbau von harmonisch verwickelten Stellen zu erkennen gelingt nur dann, wenn man die oft reiche figurative Ausgestaltung der Haupt- und Mittelstimmen als solche erkennt: das ist ein unausgesetztes und doch niemals ermüdendes Spiel mit melodischen Nebentönen, Durchgangs- und Wechselklängen, eine Vorliebe für chromatische Wendungen (für die Chopin die Anregung in erster Linie bei Hummel, den er sehr hoch schätzte, gefunden haben dürfte), ein (freilich nur scheinbar leichtes) Verknüpfen entlegener harmonischer Begriffe. Wenn uns Chopin's Kunst als wie aus einem Gusse geschrieben erscheint, so war sie das in Wirklichkeit ganz und gar nicht: er feilte, sehr langsam arbeitend, unausgesetzt an seinen Werken, die dem Hörer mühelos, gleichsam improvisiert erscheinen sollten. Wir stehen da wie vor einem Rätsel: das fortwährende Suchen nach neuen harmonischen Verbindungen erzeugte niemals den Eindruck des Überladenen und Konstruierten. Wie das Rätsel zu lösen ist, läßt sich nicht sagen. Wir müssen uns mit der Tatsache begnügen, daß Chopin's seelische Feinfühligkeit wie ihre musikalische Rückstrahlung eine außerordentlich bewegliche war und daß in seinem Wesen eine grüblerische Ader nicht Raum hatte.



Chopins Handschrift: Polnisches Lied.

Chopin's Werke sind dem Umfange und der Zahl nach nicht groß. Er war im wesentlichen Klavierkomponist. Wo er, wie in den Konzerten, das Orchester beizog, ist dies in der Originalgestaltung nicht eben glänzend behandelt, so daß Balakirew, Tausig und Burmeister die Orchestrierung modernen Anforderungen entsprechend überarbeiteten. Man wird dagegen kaum Einspruch erheben dürfen. Auch in dem Trio op. 8 überwiegt das Klavier und Chopin's polnische Lieder erscheinen wie Mazurken mit unterlegtem Texte. Des Meisters Klavierwerke (3 Sonaten, Balladen, Fantasie, Mazurken, Präludien, Etuden, Nokturnen, Walzer, Variationen usw.) zeigen, sieht man von den Anfängen seines Schaffens ab, einen durchaus einheitlichen Stil. Chopin's Entwicklung schritt vom Beginne seiner Pariser Zeit ab nicht im eigentlichen Sinne mehr fort. Das will sagen, daß die ersten Werke dieser Zeit schon alle uns bekannten Merkmale Chopinscher Kunst tragen, den wundersam berückenden poetischen Zauber, ihren wechselnden Ausdruck von stolzer, aufrechter Haltung bis zur fantastischen Überschwenglichkeit, tiefer Melancholie und heißer Leidenschaftlichkeit. In diesen Schöpfungen einer glühenden Seele findet sich keinerlei abgenutztes Phrasenwerk. Verfolgt man die modulatorischen Gänge, das feine Figurenwerk, in das sich Ober- und Mittelstimmen gerne kleiden, die Baßführungen, die Einzelmotive, die Rhythmen — immer wieder wird man überrascht sein durch ihre Vielgestaltigkeit und ihren steten Wechsel. Der Klaviersatz ist gleichfalls von fesselndstem Reize. Außer **Hummel** mögen **Thalberg** und **Henselt** mit den weitgriffigen Arpeggien ihrer Begleitfiguren auf ihn Einfluß ausgeübt haben, doch steht Chopin's Können dem der Vorgänger weit voran. Die Einzelzüge seiner Klaviertechnik, die als durchaus originale anzusprechen sind, lassen sich ohne viele Beispiele nicht genügend andeuten. Chopin als polnisch nationaler Komponist erscheint in der Hauptsache nur in den Mazurken: hier spricht slawisches Musikempfinden in bezeichnenden Rhythmen und Melodien, herrscht der schwermütig heißblütige Mollcharakter, zeigen sich nicht selten auch charakteristische Anklänge an die Kirchentöne. —



Chopins Grabmal in Paris.

Dem verzweifelten Willen der Polen, ihre völkische Eigenart zu retten, stand die brutale Macht der russischen Gewalthaber gegenüber, die wenigstens

nach außen hin siegte. Seit 1863 war Polen ganz zur russischen Provinz geworden und von einer national polnischen Kultur war nicht mehr die Rede. Auch aus den unter der Herrschaft von Gesetz und Recht lebenden preußischen und österreichischen Polen ist im 19. Jahrhundert kein großes Talent in der Musik mehr hervorgegangen, geschweige denn ein Genie, so daß man sagen muß, vorläufig habe die polnische Musik in Chopin ihre höchste Höhe erreicht. Daß Chopin jedoch über den immerhin engen Kreis einer national bedingten Kunst hinauswuchs, läßt möglicherweise den Schluß zu, daß der polnischen Musik überhaupt als solcher zunächst keine weitere bedeutende Zukunft beschieden sein mag. Auch in den preußisch-polnischen Künstlern, die uns früher schon begegneten, den Scharwenkas, Moszkowskys usw. ist das völkische Wesen ja nur als ein leichter Einschlag erkannt worden, der für die Wertung ihrer gesamten künstlerischen Persönlichkeit kaum in Betracht kam.

Unter den Völkern, die im Laufe des 19. Jahrhunderts mit dem Anspruche selbständiger Kunstarbeit auftraten und einen gewissen, freilich schwerlich andauernden Einfluß auf die mitteleuropäische Musikkultur gewannen, sind die **Russen**, **Tschechen** und **Skandinavier** zu nennen. Das Bild ist zunächst das gleiche. Anfangs überwiegt bei ihnen allen der allgemein europäische Einfluß, insbesondere der deutsche, dann tritt das eigene völkische Bewußtsein mehr und mehr hervor, die nationale Weise gewinnt an Boden. Sie war selbstverständlich immer da, hatte aber für die Kunstmusik bis dahin nichts bedeutet. Die Skandinavier stehen uns um vieles näher, als Tschechen und Russen, deren Musik auch wieder in verschiedener Weise auf uns einwirkt, der Art, daß uns die russische vielfach nur als eine Seltsamkeit berührt, aus der als einem Ganzen das mitteleuropäische Musikempfinden auf die Dauer keine Anregungen wird schöpfen können, weil ja aller streng national bedingte Kunstausdruck an Land und Leute, Sitte und Klima seiner Heimat gebunden erscheint und demnach bei jeder Verpflanzung in fremdes Erdreich den Eindruck des Gewollten, Gezwungenen, mithin künstlerisch Unfreien erwecken muß.



Dimitri Stepanowitsch Bortnjansky (1751—1825)

Rußland[1] war, wie Polen und Ungarn, wie Deutschland und England, im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts von Italienern überflutet worden. In Petersburg feierte der süße Gesang der Italiener dieselben Triumphe wie anderswo, italienische Meister waren die Lehrherren der Mehrzahl der einheimischen Künstler, wenn auch nicht unbedingt der Gesellschaft oder der Bürger. An der Spitze der russischen Künstler steht der bislang bedeutendste Kirchenkomponist Rußlands. Von den Werken Dimitri Bortnjansky's (1751—1825) aus Goluchow, der, ein Schüler Galuppi's, in St. Petersburg und Venedig, in Italien und, von 1779 ab in Petersburg, wo er auch starb, wirkte, hat sich einiges an kleinen Vokalschöpfungen in die Gegenwart gerettet. Seine Opern und Klavierwerke sind trotz Tschaikowsky's Gesamtausgabe nicht mehr lebendig zu halten. In den kirchlichen Kompositionen, deren bald weiche und bald schwungvolle und schöne Haltung fesselt, begegnet man Arbeiten, die ebenso auf italienischen wie auf deutschen Einfluß schließen lassen. Eine nationale Färbung geht ihnen ab, ihre Fassung verrät den an der Klassik geschulten Meister. — Ein anderer Kirchenkomponist war Peter Turtschaninow (1779—1856), der von Sarti geschult wurde und sich durch die Harmonisierung der alten russischen Melodien ein bleibendes Verdienst erwarb. — Einen entscheidenden Schritt auf die nationale Oper zu tat Alexei Nikol. Werstowski[2] (1799—1862) mit 6 Opern, unter denen „Askolds Grab“ (1835; deutsche Umdichtung in Bodenstedts „1000 und 1 Tag im Orient“) noch heute lebt. Begabter und bei weitem durchgebildeter als er war der eigentliche Begründer der russischen Oper, Michael Iwan. Glinka[3] aus



Michael Iwanowitsch Glinka (1804—57).

[1] Eine erschöpfende Geschichte der russischen Musik fehlt noch. Vergl. jedoch die Werke von C. Cui (1880), A. Pougin (1904), Soubies (1893), Alfr. Bruneau (deutsch von M. Graf in Strauß' „Musik“ 1904).

[2] Vergl. N. Findeisens Biographie im Jahrb. der Kaiserl. Theater 1896/97. — Russ. Musik-Ztg. 1899. 1.

[3] Biographien schrieben: N. Findeisen (1889), P. Weimann (1892) u. a. Ein themat. Verzeichnis gab K. Albrecht (Moskau 1891) heraus, Glinka's Memoiren erschienen 1887. Die vollständige Bibliographie siehe in Riemanns Lexikon.

Nowospaskoje, wo er am 2. Juni 1804 geboren wurde. Schüler von Field (s. o. Bd. II) u. a. zeichnete er sich frühe aus, mußte aber seiner schlechten Gesundheit wegen bald die Heimat mit Italien vertauschen, wo er, obzwar nie ohne ärztliche Hilfe, doch eifrigst arbeitete und sein Wissen zu bereichern suchte. Der Erfolg schien ihm ungenügend und so suchte er in Berlin Dehns Unterricht, mit dem er bald in enge geistige Gemeinschaft trat. Auf Dehns Einwirkung geht Glinka's Plan, russische Musik zu schreiben, zurück. Er ward in Glinka's Hauptwerk, der heute noch bekannten Oper „Das Leben für den Zaren" (1836) verwirklicht: echte Volkslieder fanden hier eine Stelle und ihr Ton durchdrang die gesamte Klangfarbe der Arbeit. Glinka's zweite Oper „Ruslan und Ludmilla" (nach Puschkin) erregte Liszt's Teilnahme. Berlioz wurde sein Freund, als der kranke Glinka abermals mildere Zonen aufsuchen mußte. 1845—47 lebte er in Spanien (Spanische Ouvertüren: „Jota Aragonese"), dann in Warschau, in Petersburg, abermals in Spanien und zuletzt bei Petersburg, von wo er 1856 nach Berlin reiste, um mit Dehn an der Lösung der schwierigen Frage der Harmonisierung russischer Weisen zu arbeiten. Hier ereilte Glinka am 15. Februar 1857 der Tod. Eine Reihe von Opernentwürfen hatte er nicht beenden können. Von seinen weiteren Arbeiten sind zu nennen: Fantasien für Orchester, Kammermusik, schöne Klavierstücke, Gesangs- und kirchliche Werke. Was Glinka's geschichtliche Bedeutung ausmacht, ist die Richtung seines Schaffens. In voller Absichtlichkeit und mit einem unleugbaren Fanatismus spielt er den Russen aus, ohne dabei freilich eine gewisse italienische Haltung in mancher seiner Arien und die deutsche Schulung preiszugeben. Mehr als historische Bedeutung freilich — das haben gelegentliche neuzeitliche Aufführungen seiner ersten Oper gezeigt —, ist Glinka's Schaffen für die Gegenwart nicht beizumessen. Wie wenig innerlich gefestigt indessen die russische Tondichterschule noch war, beweist ihre nächste Entwicklung. Alexander Serg. Dargomijszki[1] (1813—69), der in seiner ersten Oper „Esmeralda" (1839) ganz unbekümmert um nationale Skrupel sich im Fahrwasser der Italiener und Franzosen bewegt hatte, zeigte in der 1855 geschriebenen Russalka (nach Puschkin) eine entschiedene Hinwendung zum rezitativischen Stile der Neudeutschen, den er in seiner letzten Schöpfung „Der steinerne Gast" (nach Puschkin, die Oper wurde von Rimsky-Korssakow und Cui beendet), zu einer durch theoretische Erwägungen verballhornten Schreibweise, die man geradezu als trockene Anti-Musikalik bezeichnen muß, steigerte. A. Bruneau, der Franzose, nennt das Werk eines der fortschrittlichsten und vornehmst erfundenen! Ein Zusammenhang mit althergebrachten Formen ist nicht vorhanden, aber auch der Anschluß an Wagner ist ein solcher, daß das, was als das Wertvollste an dessen Musik erscheint, der sinfonische Orchesteraufbau, die tönende Seele der Worte, einem nichts weniger als klarem und schönen Orchestersatze gewichen ist. Dargomijszki schrieb außerdem ein Ballett „Bacchusfest" (1845),

[1] Vergl. die Autobiographie in der „Russischen Vergangenheit" (1875) und die Arbeiten von Korsuchin („Der Artist" 1894) und Basunow (Moskau 1894).

Orchesterwerke nationalen Charakters (Finnische Fantasie u. a. m.), die Chöre „Petersburger Serenaden" u. a. m. Neben ihm verdient Alexander Nik. Serow[1] (1820—71) genannt zu werden, ein begeisterter Verehrer Beethovens und Anhänger Wagners, für dessen Ideale er in Rußland Verständnis zu wecken wußte. Als Komponist war Serow anfangs bedeutungslos; seine Jugendopern „Die Müllerin" und „Die Mainacht" verraten in den erhaltenen Bruchstücken kaum mehr als dilettantisches Können. Nachdem Serow mit dem Versuche einer ernsthaften Musikzeitung Schiffbruch erlitten hatte, da er gegen die jungrussische Schule anzukämpfen versuchte, der eine überwiegende geistige und materielle Macht zu Gebote stand, legte er sich abermals auf die Komposition und schuf seine „Giuditta" und „Rogneda" (1863 und 1866), Werke, die zwar Serow berühmt machten, in ihrer ganzen Haltung aber schwankend erscheinen, stilistisch unabgeklärt und unreif. Zwei weitere Opern hinterließ Serow unvollendet: „Des Feindes Macht" beendete seine Gattin Valentine geb. Bergmann, geb. 1846, eine Schülerin Rubinsteins, die sich durch die Oper „Uriel Acosta" u. a. m. einen geachteten Namen erwarb. — Wladimir Nikititsch Kaschperow (1827—94), ein Schüler u. a. von Henselt in Petersburg und von Dehn in Berlin, bildete sich in Italien weiter, wo er mit den Opern „Maria Tudor", „Rienzi" und „Consuelo" Erfolg hatte. In seiner Heimat wollte es ihm jedoch nicht glücken: „Das Gewitter" und „Taras Bulba" zeigten eine zu offensichtliche Anlehnung an Glinka.



Anton Rubinstein (Jugendbild).

Aus dieser Gruppe hebt sich ein auch in Deutschland heute noch unvergessener Künstler heraus, Anton Rubinstein[2], eine zwar problematische Erscheinung, aber ein Künstler, der Höchstes erstrebte. Er wurde am 28. November 1829 zu Wechwotynez geboren, kam in frühester Jugend nach Moskau und wurde, von seiner musikalischen Mutter vorgebildet, mit 7 Jahren Schüler des bedeutenden Klavierpädagogen Alex. Villoing (1808—78). Dieser

[1] Vergl. die Biographien von Baskin (1899) und N. Findeisen (1904). Vergl. Riemann a. a. O.

[2] Vergl. die Biographien von Baskin (1886), B. Vogel (1888), N. Lissowski (1889/90), E. Zabel (1892) u. a. m. Vergl. Riemann a. a. O.

brachte ihn in Beziehungen zu Liszt. Später studierte Rubinstein mit seinem Bruder Nicolaus (1835—81), der ein hervorragender Dirigent und achtenswerter Komponist wurde, in Berlin bei Dehn. Nach Konzertreisen mit dem Flötisten Heindl siedelte Rubinstein nach Petersburg über, wo er als Komponist mit den Opern „Dimitri Donskoi“, „Toms“, „Die sibirischen Jäger“ Beachtung fand. Seine vornehmen Gönner halfen ihm, sich im Auslande bekannt zu machen. In Deutschland fand er Verleger und, wie auch in Frankreich und England, ein für seine hervorragende, freilich nicht immer die Reinheit des Stiles wahrende und zuweilen selbst von gewaltigen Eigenmächtigkeiten strotzende Kunst des Klavierspiels begeistertes Publikum. 1858 wurde Rubinstein in Petersburg Hofpianist, dann Konzertdirektor. 1862 rief er das Konservatorium in der russischen Hauptstadt ins Leben, zog als viel bewunderter Virtuose durch Europa, war in Amerika, lebte sorgenlos der Komposition, ward unendlich gefeiert, erhielt den Adel und andere Ehren und starb am 20. November 1894 zu Peterhof. Der Komponist Rubinstein ist nur eine ganz kurze Zeit lang hoch eingeschätzt worden. Er wollte Großes, aber seine Erfindungskraft reichte nicht eben weit. Seine Leidenschaftlichkeit hat nicht einmal nationales Temperament zum Hintergrunde, sie ist gemacht wie sein Pathos, dem nicht selten ein gewollter, selbst theatralischer Zug anhängt. Dem stehen freilich wieder gewisse Eingebungen namentlich in kleineren Werken gegenüber, in denen sich Feinheit des Empfindens mit ungesuchter Tonsprache eint. Vor allem aber fehlt Rubinstein in seinen großen Schöpfungen Gestaltungskraft: er mag uns mit manchem Thema fesseln; sobald aber dessen dialektische Zergliederung beginnt, zerrinnt das Ganze in eine, wenn auch nicht durchaus herkömmliche, so doch meist billige Phraseologie. Rubinstein denkt nicht musikalisch-logisch, er entwickelt nicht, die Werke haben keine eigentlichen Höhepunkte. Er war mit einem Worte kein kritischer, kein klarer Kopf. Er schrieb unendlich leicht, war von dem brennenden Ehrgeiz besessen, als Komponist Großes, nie Dagewesenes zu leisten, hielt in seiner stürmischen Impulsivität jeden seiner Gedanken für eine geniale Eingebung und erschöpfte sich so in einer pathetisch-geschwollenen Beredsamkeit, der, als ein Ganzes genommen, kein voller Anspruch auf innere Wahrheit zusteht. Geschichtlich ist Rubinstein den Nachklassikern und den deutschen Romantikern, insbesondere Schumann, auch in etwas Chopin anzugliedern. Damit ist freilich sein Künstlercharakter noch nicht erschöpft, denn auch Berlioz' und Liszt's Einflüssen ist er hie und da erlegen. Von seinen Opern sind noch diese zu nennen: Die Kinder der Haide. Feramors. Der Dämon. Die Makkabäer. Nero. Sulamith (ein biblisches Spiel von großem Klangreize) u. a. m. Die Oratorien „Der Turm zu Babel“ und „Das verlorene Paradies“, „Moses“, „Christus“ werden heute schon wie die Opern kaum mehr in Mitteleuropa gegeben, auch die Sinfonien (darunter op. 42 „Ozean“), sinfonischen Dichtungen (Faust, Don Quixote u. a.), Ouvertüren, Kammermusikwerke u. a. sind fast schon verschollen. Einzelne Lieder und Klavierstücke leben noch — aber auch alles dies ist Musik, die uns ferne liegt, eine

Kunstrichtung, der das Überzeugende, der Stempel der inneren Notwendigkeit fehlt, Werke, die nicht in die Zukunft der Kunst hineinzeigen und rasch ganz vergessen sein werden. — Ein dritter Rubinstein, Joseph (1847—84), war mit den genannten nicht verwandt. Schüler von Hellmesberger in Wien,



Anton Rubinstein (1829—94).

machte er sich einen vortrefflichen Namen als Pianist. Auch zur Verbreitung der Kenntnis Wagners tat er viel. —

Die Tonkünstler, die uns bis jetzt hier begegneten, kann man samt und sonders als Eklektiker ansprechen. Männer, die vom besten Wollen beseelt, nicht zu eigener, scharf ausgeprägter Individualität gelangten. Nationale Züge tragen sie alle, der eine mehr, der andere weniger. Auch dort, wo dieser Nationalismus durchaus echt erscheint, ist der Zusammenhang mit dem historisch Gewordenen noch ein starker. Wollte die russische Schule die

Probe auf die Möglichkeit einer ernst zu nehmenden Selbständigkeit bestehen, mußte sie von ihm ganz loszukommen suchen. Das geschah durch die Jungrussen, insbesondere durch den Kreis der fünf „Novatoren“, einen „herrlichen Bund mutiger und stolzer Herzen“, wie sie A. Bruneau in französischer Überschwänglichkeit genannt hat. In der Zeit, als die Tätigkeit dieser Männer die Aufmerksamkeit immer weiter sich ziehender Kreise auf sich lenkte, erschien eine von mehreren anderen gefolgte Sammlung der Volkslieder aus Groß- und Kleinrußland durch Peter Sokalski (1832—87), der sich auch als talentvoller Opernkomponist (Mazeppa u. a.) und Lehrer seines Neffen Wladimir Sokolski (geb. 1863) erwies. Dieser hat sich durch Klavierwerke und sonstige Arbeiten bekannt gemacht.



Alexander Borodin (1834—87).

Die Gruppe der Neuerer wird gekennzeichnet durch einen mit Leidenschaft betonten nationalen Standpunkt, der sie in eine scharf ablehnende Stellungnahme gegen die Allgewalt der Kunst Richard Wagners brachte. Mochten sie dessen Kunst an sich noch so hoch bewerten, daß in dem Augenblicke, da sie Wagners Theorien uneingeschränkt zu den ihren machten, ihr eigenes Schaffen zur Kopie werden mußte, war ihnen klarer als vielen Deutschen. Sie verbannten darum die Leitmotiv-Technik und demnach die sinfonische Orchesterbehandlung, obwohl diese ihnen als Sinfonikern nahe lag, erklärten sich gegen das dramatische Pathos des Bayreuthers als eine übermäßig und unnatürlich gesteigerte Tonsprache und übernahmen dafür die buntschillernde Klangfarbencharakteristik der Franzosen und wandten daneben ihre ganze Kraft der Ausnutzung des Volksliedes zu, dem sie wertvolle Stücke ihrer Partituren verdanken. Gaben sie sich so in den Bann bestimmter Ausdrucksformen, so lehnten sie auf der andern Seite, vor allem Moussorgsky, jeden Zwang in der harmonischen und kontrapunktischen Fassung ihrer Musik ab. Sie haben dadurch der Futuristik der Gegenwart nicht unwesentlich vorgearbeitet. Inwieweit der Umstand, daß einige dieser Männer die Kunst nur im Nebenberufe und ohne strenge Schulung genossen zu haben betrieben, auf die Besonderheit ihrer Musik Einfluß ausgeübt hat, das läßt sich vor der Hand kaum genügend klar erkennen.

Der älteste Meister dieser Gruppe ist Al. Porphiriewitsch Borodin[1] aus Petersburg (1832—87), Militärarzt und Akademiker, der durch Balakirew zum Musikstudium angeregt wurde. Seine Werke (drei Sinfonien, die sin-

[1] Vergl. die Biographie von Stassow (1880), in franz. Übersetzung von A. Habets 1893.

fonische Dichtung „Steppenskizze aus Mittelasien“, Klavier- und Kammermusik) sind zum Teil in Deutschland durch den Allg. D. Musikverein bekannt gemacht worden. Eine Oper „Fürst Igor“ wurde von Rimsky-Korssakow und Glazunow beendet. Sie gilt als Hauptwerk der ganzen Schule, hält zwischen der alten Oper und dem modernen lyrischen Drama die Mitte und zeichnet sich durch raffiniert abgetönte Harmonik und scharfe Charakteristik sowohl in den volkstümlichen wie in den heroischen Teilen aus, deren Melodik durchaus eigenartig ist und bald das sonderbar weiche, elegische Wesen russischer Weisen widerspiegelt, bald an die alte nationale Kirchenmusik anklingt, aus der die slawische Tonkunst nachhaltige Anregungen erfahren hat, bald auch wieder sich in derber Wildheit und ungezügelter Kraft ergeht.

Auch Cesar Ant. Cui[1] aus Wilna (geb. 1835) ist nicht Berufsmusiker sondern Ingenieur und Generalleutnant. Moniuszko und Balakirew leiteten seine Ausbildung in der Musik. Als Kritiker der St. Petersburger Zeitung machte sich Cui, der auch ein bekanntes Lehrbuch der Feldbefestigungen verfaßt hat, einen guten Namen; auch veröffentlichte er (1880) französische Aufsätze über die Musik seiner Heimat. In seinen Werken (Opern: Der Gefangene im Kaukasus. Der Sohn des Mandarins. W. Ratcliffe. Angelo u. a. m. Orchester-Klavierstücke. Lieder) kreist das nationale Tonempfinden weniger lebhaft als in den Schöpfungen Borodin's. Sie lehnen sich in erster Linie an Liszt's und Berlioz' Kunst an, sind voll fesselnder Einzelzüge und verraten auf alle Fälle einen offenen Sinn für harmonischen und instrumentalen Klangreiz. Das Wertvollste unter Cui's Arbeiten sind seine Lieder, deren er etwa 200 schrieb. — Mily Alex. Balakirew, geboren am 2. Januar 1837 zu Nishni Nowgorod, war ursprünglich Naturwissenschaftler, wandte sich aber bald der Musik zu und gewann die Teilnahme Glinka's. Balakirew's künstlerische Ideale entwickelten sich unter dem Einflusse der nationalistischen Strömung, empfingen jedoch auch starke Einwirkungen durch die



Cesar Cui (geb. 1835).

[1] Vergl. die Studien und Biographien von Mercy-Argenteau (Paris 1888), Koptjaew und Weimarn (Petersburg 1895 und 96).



Mily Alexewitsch Balakirew (geb. 1837).

Romantik, die Neudeutschen und die Franzosen. Seine geistige Kraft machte Balakirew bald zum Mittelpunkte der jungrussischen Bestrebungen; er begründete 1862 die Musik-Freischule, sammelte russische Volkslieder (1866) und war als Dirigent der Sinfoniekonzerte der Musikgesellschaft und als Direktor der Hofsängerkapelle (1883—95) tätig. Er starb am 28. Mai 1910 in Petersburg. Werke: Sinfonien; sinfonische Dichtungen „Russia“, „Tamara“; Ouvertüren; Klavierstücke (Fantasie „Islamey“); Lieder. Außer einer Ouvertüre zu „König Lear“ hat Balakirew nichts für die Bühne geschrieben. Er ist als Sinfoniker weniger durch musikalisch-logischen Aufbau seiner Werke denn als hervorragender Farbenkünstler und Darsteller zu rühmen, wenngleich seine halb europäischen, halb asiatisch wilden und zügellosen Fantasien dem gereiften Kunstempfinden, das sich nicht durch vorgefaßte Theorien beeinflussen läßt, häufig genug nur wenig zusagen. Gerade Männer wie Balakirew haben dazu beigetragen, die nationalen Schulen in ihrer törichten Beschränkung auf ein enges Ausdrucksgebiet in raschen Verruf zu bringen: sie gehen im kleinen auf, haben keinen Sinn für große Gliederung und schlagen durch die Häufung des raffiniert erklügelten Einzelausdrucks die eine Wirkung mit der andern tot. Aufpeitschender Nervenkitzel, aber keine packende, befreiende, die Seele hebende Kunst. Nichts Großes und Ewiges, nur chaotisch Gewaltsames, kein ethisches Moment in ihr, keinerlei ästhetisch abgeklärte Kunstanschauung. Ließe sich der Deutsche nicht immer und immer wieder vom Auslande übertölpeln, er hätte der modernen russischen Kunst niemals große Teilnahme entgegengebracht, hätte nie etwas anderes in ihr gesehen als den unbändigen Ausdruck naturalistischer Energie, der alle und jede Vorbedingung



Modest Pet. Moussorgski (1835—81).

fehlt, zur Führerin in künstlerischen Dingen zu werden. — Noch schlimmer steht es um Modest Petr. Moussorgski[1] aus Toropez (1835—81). Mag man ihn genial und geistreich nennen, mag man die realistische Kraft seines Ausdruckes zu den Sternen heben: daß in seiner tartarenhaft wilden, allem Herkommen hohnsprechenden Harmonik, in seiner Verachtung alles Gesetzmäßigen in der Musik Keime einer künstlerischen Entwicklungsmöglichkeit liegen, erscheint nahezu ausgeschlossen. Ist den Russen die Liebe zur Verwertung landschaftlicher und völkischer Stimmung in der Musik durch die Franzosen zugeführt worden, so haben sie vielfach auch wieder auf diese zurückgewirkt. Die politischen Verhältnisse mögen da mitgesprochen haben, das Verlangen, sich am Kulturgute des Verbündeten, der als Retter vor den deutschen „Barbaren" erschien, zu berauschen und Kraft aus ihm zu schöpfen. Moussorgski war ursprünglich Militär, wandte sich dann, durch Balakirew veranlaßt, der Musik zu, trat jedoch 1863 wieder in den Staatsdienst zurück. Ein Genie darf man Moussorgski unbedingt heißen. Aber die Lust zu eingehendem Arbeiten fehlte ihm. Er hat seine Kunst nie durchdacht, er erging und verzettelte sich in planlos unternommenen Experimenten. So wollte er die unveränderte Prosa der Gogol'schen Dichtung „Die Heirat" zu einer Oper benutzen (1868), vollendete diese aber nicht; so erging er sich in seiner Oper „Boris Godunow" (nach Puschkin) in einem brutalen, zynischen Naturalismus, der alles Gewohnte über den Haufen zu fegen suchte. Die Kritik machte damals energisch Front gegen ihn — und heute behauptet die Oper eine hervorragende Stelle im russischen Spielplane. Damit ist noch nicht ihr Ewigkeitswert bewiesen, nur der Wandel des öffentlichen Geschmackes. Das Eigenartigste und Beste hat Moussorgski mit seinen Liedern gegeben, unter denen z. B. „Lieder und Tänze des Todes", „Kinderstube" die Fülle geistreicher Einfälle des Komponisten zeigen, sein Vermögen, in verblüffend getreuer Realistik musikalisch zu malen und darzustellen. Weitere Werke Moussorgski's sind: „Die Chowanski" (Oper), Orchesterwerke, Chöre, Klavierstücke (Bilder von der Kunstausstellung, Die Nähterin, Am südlichen Ufer der Krim usw.). — Als die bedeutendste Erscheinung dieses Kreises wird allgemein und mit Recht angesehen Nikolai Andrejewitsch Rimsky-Korssakow. Er wurde am 18. März 1844 zu Tichwin geboren, besuchte die Marineschule



Nikolai Andrejewitsch Rimsky-Korssakow (1844—1908).

[1] Vergl. die Bibliographie bei Riemann a. a. O.

und studierte daneben Musik. Auf einer Weltumsegelung, die er als Midshipman mitmachte, blieb ihm genügend Zeit, seine erste Sinfonie zu beenden (!). Sie führte Balakirew 1865 unter größtem Beifall auf. 1873 wurde Rimsky-Korssakow Inspektor der russischen Marine-Orchester. Daneben war er als Professor der Komposition an der Petersburger Hochschule tätig und leitete hier und auch anderswo Sinfoniekonzerte. Wichtiger als diese letztere Tätigkeit, die der Verbreitung der russischen Kunst freilich von hohem Nutzen war (in Paris, in Brüssel und in Rußland selbst stemmten Kritik und Publikum, von wenigen Ausnahmen abgesehen, sich gleichmäßig stark gegen sie), ist die innere Geschichte des Künstlers: er empfand den Mangel seiner in der Jugend genossenen musikalischen Schulung als ein solches Hemmnis, daß er sich im ungefähren Alter von 28 Jahren an ein strenges Selbststudium des Kontrapunktes machte. Und das wiederum veranlaßte ihn, seine früheren Schöpfungen umzuarbeiten und auch wohl gewisse programmatische Einschnürungen der Bewegungsfreiheit der Novatoren preiszugeben. Rimsky-Korssakow verdankt dem russischen Volksliede viel; auch die herbe Strenge der alten Kirchentöne findet in seinem Schaffen Platz. Indessen ist das, was seiner Musik ihren eigentlichen Reiz verleiht, damit nicht gekennzeichnet. Da ist zunächst seine Harmonik, die sich vorwiegend in chromatisch-enharmonischen Bildungen verzwickter Art gefällt und jeden Anspruch an rasche Erfaßbarkeit aufgegeben hat. Da ist ferner die Leichtigkeit, mit der er in freier Thematik mit den russischen Volksliedern schaltet: so wenig bedeutsam und tief seine eigene melodische Erfindungskraft ist, so schöpferisch erweist sich sein Vermögen hier. In seinen Werken wird man kaum einen starken subjektiven Zug antreffen. Daher auch das Fehlen eigentlich melodischer Erfindung. Rimsky-Korssakow ist Maler, Schilderer, Epiker. Und seine Palette ist reich an glühenden Farben wie seine Darstellungskraft vielseitig und packend. Der Stil seiner Opern (Das Mädchen von Pskow. Schneeflöckchen. Mlada — Ballettoper —. Die Weihnacht. Sadko. Mozart und Salieri. Die Bojarin. Die Zarenbraut. Zar Saltan. Servilia. Der unsterbliche Koschtschei. Der Wojewode. Die Sage von der Stadt Kitesch) ist nicht einheitlich, insofern der Komponist zu verschiedenen Zeiten verschiedenen Prinzipien folgte. In der „Zarenbraut“ z. B. befolgte er strenge Formgebung, in „Mlada“ schuf er ein farbenreichstes und phantastisch-freies Wechselspiel zwischen Gesang und Tanz, in „Mozart und Salieri“ erzielte er durch die Beschränkung auf ein prinzipiell durchgeführtes melodisches Rezitativ eine gewisse archaistische Färbung, dem „Zar Saltan“ gab er einen vorwiegend ariosen Charakter, „Sadko“ kleidete er ganz und gar in volkstümliches Gewand, im „Schneeflöckchen“ fand er Naturklänge von entzückender Frische und größtem poetischen Reize und schloß sich endlich im „Koschtschei“ Wagner an, dessen klare Harmonik und Leitmotiv-Technik Rimsky-Korssakow freilich in ein vor ihm unerhört kühnes und unsagbar verschlungenes harmonisches und thematisches Gewand kleidete. Man kann aber auch von ihm sagen, daß er allen formalen Zwang als etwas seiner Natur nicht Gemäßes empfand. So fühlte

er sich als Sinfoniker den Ausdruckskreisen von Berlioz und Liszt zugetan. Was er auf sinfonischem Gebiete schuf (drei Sinfonien, No. 1 in a moll; „Antar" op. 9. C dur, op. 32. Sinfonietta in a moll op. 31. Ouvertüren; Sinfonische Dichtung op. 5. Serbische Fantasie. Märchen. Spanisches Capriccio. Scheherezade etc.), das enthüllt eine erstaunliche Fülle verschiedenster tonmalerischer Mittel, harmonische, rhythmische, koloristische Reize seltener Art und ist ebensowohl Zeuge einer glühenden Phantasie wie eines tiefen Erfassens und Zerlegens der psychischen Grundstimmungen, über denen diese Werke sich aufbauen. Aber, wie schon betont, wo der Tondichter sich formalem Zwange beugt, gibt er nicht sein Bestes; nur wo er mit seinen Mitteln frei schalten, die Motive wenden und verwenden kann, wie er will, da ist er auf seinem eigensten Gebiete, da packt er uns ebensosehr, wie er uns verblüfft, da reizt und fesselt er uns im gleichen Maße, wie er uns im nächsten Augenblicke abstößt. — Von den andern Werken des Künstlers seien noch seine Kammermusik, Klavierkompositionen (Konzert op. 30, Variationen über B-A-C-H; Fugen) und Gesangwerke (Lieder, Chöre und geistliche Kompositionen) genannt. — —

Wollte man das Wesen der russischen Musik, soweit sie den Anspruch auf Originalität erheben kann, in Formeln bannen, so würde man bald das Vergebliche solchen Beginnens bemerken. Musik ist eben nicht Mathematik und läßt sich auch nicht beschreiben. Man kann freilich folgendes als Kennzeichen anführen (muß jedoch hinzufügen, daß dies nicht durchaus und ausschließlich russisch ist): die russische Musik hat sich in gewisser Weise bis heute den Charakter einer nicht zu leugnenden Primitivität bewahrt, indem sie volkstümliche Ausdrucksmittel vergangener Zeiten wie liegende Bässe und andere Stimmen, die Häufung gleicher Rhythmen, das Volkslied mit seinem weichen und oft verschwommenen Mollcharakter, ferner die alten Kirchentöne aufgriff und begierig verwendete. In diesem konservativen Zuge spiegelt sich die durch die besonderen politischen Verhältnisse Rußlands, durch seine Abgeschlossenheit von der europäischen Gesamtkultur bedingte Isoliertheit des Staates wider; hier konnte der zentraleuropäische polyphone Musikstil nur ganz flüchtige Wurzeln schlagen. Diesem konservativen Zuge trat in der hochentwickelten neuromantischen Kunst Frankreichs und der Neudeutschen ein Element gegenüber, das die Russen gewissermaßen unvorbereitet traf: die Zwischenstufen einer organischen Entwicklung fehlten. Der gewaltig vorandrängende nationale Instinkt wurde durch keine in der Schule künstlerischer Überlieferung erworbene Mäßigung eingedämmt. Im Bewußtsein, Neues bieten zu müssen, um überhaupt Beachtung zu finden, hat die jungrussische Schule jede Abweichung vom Herkömmlichen begierigst aufgreifen lassen: den unregelmäßigen Periodenbau ihrer Volkslieder hat sie in die Kunstmusik eingeführt, hat rhythmisch gleichförmige Bildungen (Einwirkung der endlosen Steppen?) und fern liegende Intervallschritte (Naturlaute?) dieser nicht vorenthalten. Was aber den eigentümlichen Zauber gewisser russischen Weisen ausmacht, das läßt sich nicht bestimmt angeben, läßt sich höchstens in dichte-

rischer Umkleidung oder durch die Darstellung der subjektiven Wirkung wiedergeben.

Als außerhalb dieses Kreises stehend haben wir folgende Künstler anzuführen: Henri Wieniawski (1835—80) aus Lublin wurde am Pariser Konservatorium gebildet und erlangte auf großen Konzertreisen einen glänzenden Namen als Geiger. Von seinen allbekannten, nicht tiefen, aber geschickt gemachten und gutklingenden Kompositionen seien die beiden Konzerte, die Legende, Mazurken, Fantasien erwähnt. Auch sein Bruder Joseph Wieniawski (1837—1912) hat einen guten Namen hinterlassen. Er war u. a. Schüler von Liszt und Marx und schrieb eine Reihe wirkungsvoller Klavierwerke (Sonate, Konzert, Ballade, Mazurken u. a. m.). — Karl Davidow (1838—1889) aus Goldingen wurde u. a. durch Fr. Grützmacher ausgebildet, dem er auch als Violoncello-Lehrer am Leipziger Konservatorium folgte. Er ging später nach Petersburg, wo er 1876 Direktor des Konservatoriums wurde. Davidow hat sich in einigen „russischen" Werken ohne dauerndes Glück versucht (die sinfonische Dichtung „Die Gaben des Terek", „Russische Fantasie"), Erfolg aber vorwiegend nur mit seinen vier Violoncello-Konzerten und kleinen Stücken (Am Springbrunnen u. a.) errungen. — Um die Festigung geordneter Kunstverhältnisse in Rußland haben sich sehr verdient gemacht Nikolai Iw. Zaremba (1821—79), Schüler von Marx, der 1867—72 das Konservatorium in Petersburg leitete, und Michael Paul. Asantschewski (1839—1881), Schüler des Leipziger Konservatoriums und Liszts. Er folgte Zaremba 1871—76 in der Direktion des Konservatoriums. Beide Männer sind als Komponisten nur selten an die Öffentlichkeit getreten. —



Peter Iljitsch Tschaikowsky (1840—93).

Von den russischen Komponisten ist Peter Il. Tschaikowsky in Deutschland am bekanntesten geworden. Die Zeiten freilich, da man in ihm das Prototyp des russischen und zugleich einen großen Komponisten sah, in dem

europäische Bildung und halbasiatische Wildheit sich zusammenfanden, sind längst vorüber, und wie in seiner Heimat, wo das Publikum einst Tschaikowsky gegen die Novatoren auszuspielen liebte, ist es bei uns um den, wie es scheint, jetzt schon veraltenden Meister recht stille geworden. Am meisten scheint seine Kunst in der Gegenwart noch in England gepflegt zu werden. Man hat darüber gestritten, ob Tschaikowsky zu den im nationalen Sinne russischen Tondichtern zu zählen sei. Die Frage ist müßig, da sich in seiner Musik nicht selten Kennzeichen eines naiven russischen Kunstempfindens bemerkbar machen, so das öde Festhalten monotoner Rhythmen. Auch läßt ihn die Neigung für das Volkslied seines Landes als Russen erscheinen. Aber die nationale Färbung seiner Musik ist durch eine westeuropäische Bildung nicht nur gemildert, sondern oft sogar ziemlich verdeckt; seinem Wesen widerstrebte im großen und ganzen die kosakenhafte Wildheit der Novatoren, die, wie ihre französischen Freunde, ihrerseits in Tschaikowsky kaum mehr als einen vom Glück begünstigten Hohlkopf sehen, der Dutzendware schrieb.

Tschaikowsky [1] wurde am 25. Dezember 1840 im Gouvernement Wiätka geboren, studierte die Rechte, trat in den Staatsdienst, wandte sich jedoch 1863, bald nach Eröffnung des Petersburger Konservatoriums, ganz der Musik zu, die er bis dahin, von seinen Lehrern nur wenig gefördert, nur ganz nebenbei getrieben hatte. Unter seinen neuen Lehrmeistern sind Zaremba und Anton Rubinstein zu nennen. 1865 verließ Tschaikowsky die Anstalt und siedelte im Jahre darauf, durch N. Rubinstein berufen, als Theorielehrer nach Moskau ans Konservatorium über, wo er elf Jahre mit Erfolg lehrend blieb. Tschaikowsky, der mit Rubinstein, dem Dichter Apuchtin und seinem besten Freunde, Hermann Laroche (1845—1904), Professor am Konservatorium in Petersburg und bekanntem Schriftsteller, in anregendem Verkehre stand, kam als Komponist hauptsächlich durch Rubinsteins Bemühungen rasch zu Ansehen. 1877 heiratete er; die Ehe war eine höchst unglückliche, Tschaikowsky reiste in die Schweiz und nach Italien. Ein von seiner Freundin Frau von Meck ausgesetztes beträchtliches Jahrgehalt ermöglichte ihm ein sorgenloses Leben. Als Dirigent trat Tschaikowsky von 1887 ab auf; diese Tätigkeit warb ihm in Deutschland und England viele Freunde, die Universität Cambridge machte ihn zum Ehrendoktor. Seit 1888 bezog er einen vom Zaren bewilligten Ehrensold von 3000 Rubeln. Am 6. November 1893 erlag der Meister der Cholera.

Wir besitzen von seiner Hand u. a. sieben Sinfonien (No. 7 in h „pathétique), sechs Orchestersuiten (No. 4: „Mozartiana"), Ouvertüren und Fantasien („Romeo und Julie", „Sturm"), sinfonische Dichtungen („Fatum", „Der Wojewode") und andere Orchesterwerke, Kammermusik, Klavier-, Violin- und Cello-Konzerte (D dur-Konzert für Geige), Klavierwerke (cis moll-Sonate, „Die Jahreszeiten" u. a.), Chöre, Lieder, Kirchenmusik, Ballette und zehn Opern

[1] Vergl. die Biographien von Modeste Tschaikowsky, deutsch von P. Juon 1904, J. Knorr (in Reimanns Ber. Mus. 1900) u. a. m. Vergl. Riemann a. a. O. — Themat. Katalog von P. Jürgenson, Moskau 1897. Die Aufsätze Tschaikowskys in deutscher Übersetzung von Stümke. Berlin 1900.

(einige davon, darunter „Undine", wurden vernichtet), von denen „Eugen Onegin" (1877), „Die Jungfrau von Orléans" (1881), „Mazeppa" (1880 ff.), „Pique Dame" (1890) genannt sein mögen.

Es ist gar keine Frage: Tschaikowsky war kein Meister ersten Ranges, aber ein Musiker von hohem Wollen und gutem Können, im großen und ganzen auch ein Musiker von feinem Empfinden, Geschmack und Bildung. Focht ihn einmal die Laune an, dem Nationalempfinden in seiner Musik Rechnung zu tragen und erlag er dann allerlei Barbarismen, so machte er derlei Mangel an Selbstbeherrschung bald wieder wett. Man wird gar manche seiner kleinen Klavierminiaturen, insbesondere die vielen, in denen Tschaikowsky malende und schildernde Musik gibt, als ganz aus russischem Empfinden heraus geboren bezeichnen können, auch wenn die eigentliche Lokalfarbe fehlt. Wer daraufhin z. B. die bezeichnenden Stücke der „Jahreszeiten" prüft, wird bald erkennen, daß hier doch eine persönliche Musiksprache herrscht, die Musik eines Mannes, dessen Seele weit mehr von reinem Menschentume erfüllt ist als von nationaler Eingeengtheit, der aber doch der Ketten, die sein Volk trägt, nicht los werden kann. Wie selig jubelt die deutsche Lerche! Die russische klagt und weint. Welcher Zauber, welche Innigkeit in der deutschen Weihnacht! Die russische bietet einen Walzer, über dem es wie gezwungene Fröhlichkeit liegt. Derlei kleine Stücke, die oft unendlich zart und fein sind, machen das Beste von Tschaikowsky's Musik aus. Auch seine großen Werke enthalten wohl viel Schönes und auch Großes. Allein man spürt da doch bald, wie Tschaikowsky kein aus dem vollen Borne eines originalen Geistes schöpfender Musiker ist, wie er vielmehr nur den Musiksinn des 19. Jahrhunderts in einer gewissen russischen Beleuchtung zurückstrahlt. Mit Beethoven hat Tschaikowsky keinerlei enge Berührungspunkte, wohl aber mit der Romantik, vor allem mit Schumann und Berlioz. Aber er ist noch weniger als jener imstande, seine großen Werke geschlossen aufzubauen, viel weniger reich und edel auch in seiner Erfindungskraft. Gleichwohl liegt eine gewisse Parallele zu Schumann nahe, obwohl Tschaikowsky vor diesem die größere Farbenfülle des Orchesters voraus und sich in seiner Instrumentalmusik oft der reinen Programmkunst zugewandt hat, und obwohl Schumann unendlich viel gesünder erscheint als der im Grunde pessimistische und dann wieder rückhaltlos sinnliche Tschaikowsky. Bei jenem sind die positiven Seiten im künstlerischen Schaffen vorwiegend, bei Tschaikowsky herrscht ein Hervortreten des Weichen und Weichlichen, des Herben und Schmerzlichen, des Pathetischen und Klagenden. Aber die künstlerische Kraft beider Männer ruht im wesentlichen auf ihren lyrischen Schöpfungen, und deren Unterschied wird wieder durch ihr verschiedenes Volkstum bedingt.

Unter den Schülern Balakireff's machte sich Paul Iwan. Blaramberg aus Orenburg, geb. 1841, zuerst Zivilbeamter, dann Professor der Theorie an der Moskauer Philharmonischen Schule und Komponist der Opern „Maria von Burgund", „Der Gaukler", „Die Nixe" und „Tuschinsky", der sinfonischen Dichtungen „Der Dämon", „Der sterbende Gladiator", einer Sinfonie usw.

nicht unvorteilhaft bekannt. — Anerkennenswerte Leistungen bot Alexander Serg. Famintzin aus Kaluga (1841—96), u. a. in Leipzig vorgebildet, mit seinen Kammermusikwerken, den Opern „Sardanapal", „Uriel Acosta" u. a., mit Sammlungen von Volksliedern, eigenen Abhandlungen und Übersetzungen deutscher theoretischer Werke. — Auch Nikolai Wit. Lissenko aus Grinjiki (geb. 1842), ursprünglich Naturwissenschaftler, gleichfalls nach seiner in Rußland erfolgten Vorbildung in Leipzig geschult, ist als gründlicher Sammler von Volksliedern („Melodoschtschi" 1875), Erforscher der kleinrussischen Musik und Komponist viel aufgeführter Opern (Tschernomorzy. Weihnacht. Mainacht. Winter und Frühling. Taras Bulba. Sappho), Kinderopern, Kantaten, Lieder, Klavierwerken zu nennen. — Ein anderer Volksliedersammler war Julius von Melgunow aus Wetluga (1846—93), Schüler von Al. Dreyschock, der seit 1862 als Professor am Petersburger Konservatorium lehrte, und von Laroche. Er machte mit Rud. Westphal rhythmische Studien, als deren Folge eine Ausgabe Bachscher Fugen u. a. erschien. Seine Volksliedersammlung kam 1879 und 1885 heraus. Endlich ist noch als Theoretiker den Genannten anzureihen Stepan Wass. Smolenski aus Kasan (1848—1909), ein gründlicher Kenner des altrussischen Kirchengesangs. Er folgte 1889 am Moskauer Konservatorium dem gelehrten Professor der Geschichte des Kirchengesanges Demetrius Wass. Rasumowsky aus Kiew (1818—89), der seinerseits u. a. eine historisch-technische Darstellung des Kirchengesangs in Rußland (1867—69) verfaßt hat.

Die tschechisch-nationale Kunst ist in ihren besten Erscheinungen von der russischen Musik getrennt zu halten. Als freilich die panslawistischen Bestrebungen einsetzten, vollzog sich eine starke Annäherung. Wie weit diese nach Beendigung des 1914 ausgebrochenen Weltkrieges standhalten wird, bleibt abzuwarten. Zu hoffen ist, daß die Tschechen, deren hohe musikalische Begabung unleugbar ist, aufs neue starken Anschluß an die gemeinsame europäische Musikkultur finden werden, die ihrerseits ohne jede Frage, soweit wenigstens Deutschland und Österreich in Frage kommen, mit allem exotischen Blend- und Zerrwerk nach dem Frieden aufräumen und sich auf die Wurzeln ihrer alten Kraft besinnen wird.

Die ersten tschechischen Komponisten, die darauf aus waren, eine nationale Oper zu begründen, dachten dabei zunächst an nichts weiteres als daran, ihr heimisches Idiom in bezug auf seine Bühnenfähigkeit zu erproben. An ihrer Spitze steht Franz Škroup (Schkraup) aus Wositz (1801—62), der ursprünglich Jurist, aber seit 1827 als Kapellmeister in Prag tätig war. Seine Werke sind ein Singspiel „Der Drahtbinder", die Opern „Udalrich und Bozena", „Libussa's Hochzeit", Orchesterkompositionen, tschechische Lieder u. a. m. Škroup fand mit seinen Opern keine rechte Beachtung, so daß er sich später dem Ausbaue des deutschen Spielplanes in Prag zuwandte und 1860 an die deutsche Oper nach Rotterdam übersiedelte, wo er starb.

Sein Bruder Johann Nepomuk Škroup (1811—92) arbeitete eine Zeitlang neben ihm als zweiter Kapellmeister in Prag, kehrte aber dann zu seinem anfänglichen Berufe als Kirchenmusiker zurück und wurde 1846 Chordirektor an St. Veit. Von seinen Werken (Opern und viele Kirchenkompositionen) ist heute nicht mehr die Rede. Auch Franz Zdenko Skuherský aus Opočno (1830—92), ursprünglich Mediziner (Verfasser der Opern „Samo", „Vladimir", „Lora", in Innsbruck geschrieben, wo Skuherský u. a. Chordirektor der Universitätskirche war, „Der General", in Prag entstanden, wohin er 1868 als Nachfolger des vortrefflichen Organisten Franz Krejci [1822—81] übersiedelte) ist nicht über die Grenzen seiner Heimat hinausgedrungen.

Batka (Die Musik in Böhmen, 1906) hat mit Recht gesagt, daß im 18. Jahrhundert in Böhmen eine nationale Frage noch nicht bestand, und daß der böhmische Patriotismus, an den kluge Theaterdirektoren mit Erfolg appellierten, nur ein Provinzialpatriotismus war, in den sich die Deutschen und Tschechen des Landes teilten. Das tschechische Idiom war nur beim unteren Volke im Gebrauche, und in ihm waren überdies zahlreiche Germanismen vorhanden. Die oberen Stände kamen erst zum Bewußtsein der völkischen Eigenart und damit der tschechischen Sprache, als ihnen Deutschland ein Beispiel gegeben hatte, Deutschland, das politisch durch Napoleon I. an den Rand des Abgrundes gebracht war und sich nun mit einem Schlage der Bedeutung seiner Kultur klar wurde und zu gemeinsamem Handeln zusammenfand. Jetzt erst gelangte auch das Tschechentum zu eigenem nationalen Leben und fand in deutschen Dichtern wie Alfred Meißner begeisterte Kampfgenossen. Sammlungen nationaler Weisen entstanden. Diese sind jedoch, genau betrachtet, nicht durchaus bodenständige Erzeugnisse: italienische und deutsche Einflüsse wirken in ihnen nach, soweit nicht die ursprünglichen tschechischen Tanzweisen, Furiante, Dupák, Skočná, Medvěd, Polka u. a. m. in Betracht kommen. Die Polka ist die jüngste dieser Tänze, die alte Eccossäse, der Schottisch, der seine letzte Gestalt um 1830 durch eine Dienstmagd erhalten haben soll. Das echte tschechische Volkslied hat einen überaus mannigfaltigen Charakter, ist tief melancholisch oder munter und frisch, auch derb und ausgelassen; seine Melodik ist scharf geprägt, seine Rhythmik kurz und bestimmt, die Möglichkeit seiner harmonischen Grundierung vielseitig. Sein scharfes Gepräge reizte (wie in andern Ländern) zur künstlichen Nachbildung (F. M. Knižc, † 1840, u. a.). In die gleiche Zeit fallen die Bestrebungen, eine tschechische Oper zu begründen; sie führten 1862 zum Erfolge. Aber sollte dieser zu größerer Bedeutung auch für die Außenwelt gelangen, so mußte das Theater über den Ton des Provinziellen hinauswachsen. Der Retter erstand der tschechischen Oper in Smetana.

Friedrich Smetana[1] wurde am 2. März 1824 in Leitomischel als Sohn eines Brauers geboren; schon in früher Jugend als Geiger und Klavierspieler eifrig tätig, ohne regelrechten Unterricht genossen zu haben, kam der

[1] Vergl. die Biographien von B. Wellek (2. A. 1899), Hostinsky (1901), Krejci (1907), W. Ritter (1907).

Knabe auf das Prager Gymnasium zu einem ergebnislosen Studium. Mit 19 Jahren wählte er, ohne Unterstützung des Vaters, die Kunst zum Lebensberufe. Er ward, durch seine spätere Frau Katharina Kolár eingeführt, Schüler von Josef Proksch (1794—1864), der 1830 in Prag eine Musikbildungsanstalt errichtet hatte. Kittl verschaffte dem jungen Manne eine angenehme Stellung beim Grafen Thun. Nach vier Jahren versuchte Smetana vergeblich, sich auf eigene Füße zu stellen. Bittere Not trieb ihn zu Liszt, dem großen und uneigennützigen Helfer. Die Errichtung einer eigenen Musikschule war die Folge dieses Schrittes des jungen Meisters. Während sein Ansehen als Klavierspieler von da ab stetig wuchs, ward es Smetana sehr schwer, sich als Tondichter Geltung zu verschaffen. Die Urteile der Kunstgenossen über ihn standen sich schroff gegenüber. Abermals half da Liszt, so viel er nur vermochte, aber eine innere Teilnahme des Publikums an Smetana's Schaffen wollte sich nicht einstellen. Das änderte sich aber bald, nachdem er 1856 die Leitung der Philharmonischen Gesellschaft in Götaborg übernommen hatte. Der Aufenthalt im kalten Norden brachte Katharina Smetana den Tod. In regem Arbeiten gewann der junge Meister die innere Ruhe zurück. Seine schönen sinfonischen Dichtungen „Richard III.“, „Wallensteins Lager“ und „Hakon Jarl“ entstanden. Den Übergang von der hier zu bemerkenden Gefolgschaft Liszt's zu einer tschechisch national gefärbten Kunst führte eine zufällige Außerung Herbeck's, der den Tschechen keine künstlerische Schaffenskraft zutraute, herbei. In Prag hatten sich in dieser Zeit Deutsche und Tschechen in zwei Lager getrennt. Tschechische Gesangvereine kamen zur Blüte, ein eigenes Theater wurde, wie wir hörten, 1862 eröffnet. Smetana kehrte nach Prag zurück (1861), fand freilich zunächst noch keine allgemeine Beachtung. In seiner Bewerbung um Kittl's Nachfolge am Konservatorium fiel er durch. So mußte er sich als Kritiker und Organisator der jungen nationalen Bewegung durchschlagen, eine Tätigkeit, die er nachhaltig durch Kompositionen für Klavier und Männerchor zu stützen wußte. Allein diese Arbeit bedeutete für ihn nur einen Durchgang, da ihm als Lebenswerk die Schaffung einer nationalen Oper vorschwebte. Weder Skuherský's noch Karl Schebor's (1843—1903) Opern rechtfertigten ihm das Aufsehen, das sie beim Publikum erregten. Smetana ward nun selbst zum Opernkomponisten. Überzeugter Anhänger Wagners, mußte er es sich doch



Friedrich Smetana (1824—84).

versagen, ganz in des größeren Meisters Bahnen zu wandeln. So ist seine erste Oper „Die Brandenburger in Böhmen“, die erste echte nationale Oper der Böhmen, ein Kompromiß zwischen der alten Oper und der Wagnerschen Reform geworden. Ebenfalls in das Jahr 1866 fällt Smetana's später für Paris mit Rezitativen versehene Oper „Die verkaufte Braut“. Was der Meister hier erstrebte, den volkstümlichen Ton mit vornehmer künstlerischer Haltung und den Errungenschaften der modernen Orchestersprache zu einem Ganzen zu verschmelzen, das hat er durchaus erreicht. Der Beifall, den das heitere Werk fand, war so groß, daß aus ihm Smetana's Berufung zum ersten Kapellmeister der Nationaloper erblühte. Sein nächstes Werk war die Oper „Dalibor“ (1868); eine schöne und edle Musik hat Smetana hier wohl geschaffen, aber keine, die die Erfordernisse des Dramas recht erfüllte. Trotz aller leitmotivischen Arbeit, trotz allem üppigen Orchesterklange, trotz auch allen Ansätzen zu einem deklamatorisch zugespitzten Stile der Gesangstimmen leidet das Werk an einer zu großen rein lyrischen Fülle. Die Zeitgenossen empfanden diese freilich nicht wie wir; sie nahmen je nach ihrer Stellung zu Wagner, als dessen eifrigen Gefolgsmann sie Smetana ansahen, für oder gegen das Werk Stellung. Für die freilich nur beabsichtigte, nicht ausgeführte Krönung Kaiser Franz Josefs zum König von Böhmen (1871) schrieb Smetana seine Oper „Libussa“, ein Werk von merklichem Fortschritte gegenüber „Dalibor“: Der Stil ist, wie Batka bemerkt, einheitlicher und dramatischer, die Deklamation aus dem tschechischen Sprachgeiste geboren. Nach einem französischen Stoffe geformt war die nächste, heitere Oper „Die beiden Witwen“ (1873/74). Auch hier fehlte es an Vorwürfen der Wagnerei nicht. Und das trotz dem gesprochenen Dialoge. Ihn ersetzte Smetana zwei Jahre darauf durch Rezitative.

Viel Erfolg hatte er bisher mit seinen Werken nicht erzielt. Auch gegen seine Tätigkeit als Kapellmeister lief ein Teil des Publikums und der Presse Sturm. Das zehrte an der Gesundheit des ohnedies nicht starken Mannes. Eine Nervenkrankheit befiel ihn, und in ihrem Gefolge trat eine Gehörstörung auf, die 1874 zur völligen Taubheit führte. Damit ergab sich Smetana's Verzicht auf seine amtliche Tätigkeit von selbst. Auch von der Oper wandte er sich vorläufig ab; er mochte den unmittelbaren Verkehr mit der Bühne für ein ersprießliches Schaffen als durchaus notwendig ansehen. Dies Bedenken fiel bei instrumentalen Schöpfungen fort, und so schrieb der Meister nun seine herrlichen, unter dem Titel „Má vlast“ weit bekannten sinfonischen Dichtungen, die „von Liszt nur noch ganz allgemein angeregt, im besonderen aber ganz selbständig, aus der jeweiligen Idee gestaltet sind“ und „wohl das künstlerisch Vollendetste sind, was Smetana geschaffen hat, eine großartige Epopoe und Verherrlichung der Heimat und Heimatsage in Tönen“. 1876 schrieb er das tief ergreifende, auch in Deutschland oft gehörte Streichquartett „Aus meinem Leben“, ein erschütterndes Bekenntnis seines Lebens, Hoffens und Fürchtens in einer freien Form, die den Inhalt des Werkes unmittelbar und überzeugend darbietet. Weiterhin setzte er seine Versuche,

in „tschechischen Tänzen“ nach Chopin's Vorbild volkstümliche Gebilde zu idealisieren fort, und auch allerlei Chorwerke entstanden.

Smetana's Rivalen feierten unterdessen auf dem Theater nur kurzlebige Triumphe. Die Erkenntnis, daß sein Leiden nicht zu heben sei, konnte ihn jetzt nicht mehr abhalten, für die Bühne zu schreiben. Mit großem Erfolge ward 1876 seine hübsche Oper „Der Kuß“ aufgeführt, der trotz allem versteckten wie offenem Widerstande der Gegner 1878 „Das Geheimnis“ folgte, Smetana's Meisteroper, die alle Gegnerschaft besiegte. Nun schlug auch für „Libussa“ die Erlösungsstunde. Nur geringe Teilnahme fand „Die Teufelswand“ (1882). Sie bietet Beispiele des einsetzenden Verfalles von Smetana's Geisteskräften. Noch rang er mit Macht gegen das nahende Unheil, aber zu Zeiten ward er sich schon des kommenden Schicksals bewußt. 1884 ward sein Geist trübe, am 12. Mai trat der Tod als Erlöser an das Lager des Meisters, der seinem Volke eine herrliche Kunst geschenkt hatte.

Smetana hat als Opernkomponist wohl deshalb nur nicht das Höchste erreicht, weil ihm kein ebenbürtiger Dichter begegnet ist. Seine musikalische Veranlagung war groß. Er meisterte die Formen der Vergangenheit schon frühe, sagte sich aber bald von jedem Schulzwange los und schrieb, ohne jedoch in phantastischer Willkür unterzugehen, ganz so, wie ihn sein reicher musikalischer Trieb beseelte. Smentana bietet als nationaler Komponist nur selten das Bild eines einseitig denkenden, im nationalistischen Fühlen aufgehenden Musikers, er verleugnet den engen Zusammenhang mit dem gemeineuropäischen Musikempfinden niemals, und die nationale Ader, die ihm oft stark schwillt, reißt ihn nicht zur Mißachtung der Schönheitsgesetze hin, wie denn überhaupt, trotz allem nationalen Temperamente, ein vornehmes künstlerisches Maßhalten nicht das geringste Kennzeichen seiner Kunst ist. Er wollte sich, im Bewußtsein, seinem Volke etwas Dauerndes geben zu können, in seinem „reinen, heiligen und wahren“ Streben mit der Wirkung seiner Musik auf sein Land begnügen und fand doch mit seiner Kunst eine Stelle, wenn auch nicht unter den ersten Meistern, so doch unter denen, deren Wirken der Menschheit nicht verloren gehen wird, weil es ehrlich und tüchtig, schön, groß und rein war. —

Neben Smetana bedeuten die folgenden Männer nicht viel: Wenzel Theodor Bradský (1833—81) aus Rakonitz war Sänger am Domchore in Berlin und schrieb bekannte Lieder u. a. Von seinen heute verschollenen Opern seien genannt „Roswitha“, „Jarmila“, „Der Rattenfänger von Hameln“. Josef Rozkosni (geb. 1833) brachte in seiner Vaterstadt Prag die Opern „Nikolaus“, „Die Moldaunixe“, „Závis von Falkenstein“, „Der Wilddieb“, „Popelka“ (Aschenbrödel), „Rübezahl“, „Stoja“ u. a. zur Aufführung und schrieb auch Kirchen-, Orchester-, Klavierstücke, Lieder usw. Der in den letzten Jahren seines Lebens geistig gestörte Prager Wilhelm Blodek (1834—74) schrieb eine einst viel gefeierte Oper „Im Brunnen“, Männerchöre, Lieder, Klavierwerke u. a. m. Karl Bendl aus Prag (1838—97) schrieb tschechische und deutsche Opern (Lejla; Břetislav; Cernohorci; Starý ženich; Karel Škréta;

Mutter Mila; Der Dudelsakpfeifer usw.), Lieder, Chor-, Kammer- und Klavierwerke guter Haltung.

Ein bedeutender Führer und Förderer erstand den Tschechen für ihre Heimatkunst weiter in Anton Dvořák[1]. Man hat von allem Anfange seines öffentlichen Erscheinens an Dvořák's Ursprünglichkeit des Empfindens wenigstens in seiner Heimat anerkannt, und so war Krejči in einer hübschen Studie über den auch auf deutschem Boden viel und gerne aufgeführten Meister berechtigt, zu sagen, Dvořák lehre uns, daß in unserer gealterten Welt die schöpferische Unschuld noch möglich sei, unbefleckt von Skrupeln und Kämpfen des Denkens. Fiel seinen Landsleuten an Smetana eine gewisse Hinneigung zu Wagners gedankenschwerer Fülle als germanischer Schwerblütigkeit und einem Übermaß von reflektorischer Tätigkeit störend auf, so sahen sie in Dvořák das Sonntagskind, den Glücklichen, der naiven Sinnes die Hände nach den goldnen Früchten des Lebensbaumes der Kunst ausstrecken und sie pflücken durfte.

Anton Dvořák wurde am 8. September 1841 in Mühlhausen bei Kralup i. Bö. als Sohn eines Gastwirts geboren, dessen Ehrgeiz dahin ging, aus dem Knaben einen Metzger zu machen. Der strich aber lieber auf den Tanzböden die Fiedel und wanderte eines Tages nach Prag, gelangte auf die Organistenschule, die von dem ernsten Karl Franz Pitsch (1789—1858) geleitet wurde, und erwarb sich eine tüchtige Musikbildung. Sie ermöglichte ihm freilich zunächst nicht mehr als einen mühseligen Kampf mit dem Leben. Dvořák wurde Orchestergeiger und Organist, fand aber 1871 mit einem Hymnus für Chor und Orchester teilnehmende Beachtung. Der erste Opernversuch (König und Köhler) schlug fehl; die Partitur wanderte ins Feuer. Andere Arbeiten hatten, so „Der Dickschädel" und „Der Bauer ein Schelm" mehr Erfolg; Dvořák erhielt einen Staatszuschuß, konnte seine Orchesterstellung aufgeben und ernstlich der Komposition leben. Das Verdienst, ihm die Wege in die deutsche Öffentlichkeit gebahnt zu haben, gebührt Joh. Brahms, der Dvořák auch an den Verleger Simon empfahl. Mit allem dem war des jungen Meisters Weg geebnet. Es ist mit Recht bemerkt worden, daß das Intellektuelle nicht eben die stärkste Seite an Dvořák war. Er entwickelte sich weniger selbst als daß er durch andere in seiner Entwicklung bestimmt wurde. Da er für theoretische Kunstfragen kein rechtes Verständnis besaß, so fiel er leicht jedem neuen Einflusse, der auf ihn traf, zum Opfer. Anfangs war er vom Geiste des Klassizismus erfüllt, der Anfänger in der Oper ließ sich von der Romantik und von Wagner leiten, die nächsten Schöpfungen zeigten etwas von Smetana's Geiste.

Nun trat Brahms in sein Leben ein, der ernste, strenge, gemessene Norddeutsche. Rasch ward Dvořák für die Kunst des großen Meisters gewonnen. Die Bahn Smetana's wurde verlassen. Joachim und Hans Richter machten Dvořák in England bekannt, in Wien erstanden ihm in Hanslick, in Deutschland u. a. in Bülow Herolde des Ruhmes. Dvořák schuf nun Lieder, Tänze,

[1] Vergl. J. Zubaty, A. Dvořák. 1886 J. Voss, A. Dvořák. 1903.

das Violinkonzert op. 53, Orchesterwerke, Sinfonien, Kammermusik. Es ist nicht schwer, sich den Erfolg dieser Musik zu erklären: in einer reflexionswütigen Zeit mußte diese unmittelbar empfangene, lebensfrische Kunst, deren Ausdruck zuweilen wohl trüben, melancholischen Ernst, in der Hauptsache aber eine sich kräftig regende Lebensbejahung zeigt, wirken wie ein erfrischender Trunk. Da war kein tiefes Sinnen, kein Philosophieren oder Kokettieren mit philosophierenden Floskeln, da war nichts von Pessimismus und Weltschmerzlertum, da war zuversichtliche Kraft, frische Lust, war ein kecker Wagemut, ein Reichtum der Phantasie, der überraschte und zugleich beglückte. Aber freilich auch eine starke Kritiklosigkeit. Denn Edles steht in Dvořák's Gedanken neben Alltäglichem und Untergeordnetem, das sich freilich in vollendetem Satzgefüge zusammenschließt. Die nationale Tendenz in des Meisters Schaffen zeigt sich in keiner Weise auffällig; aber sie ist durchaus in allerlei rhythmischen und melodischen Bildungen vorhanden und schäumt oft wie ein entfesselter Strom mit Allgewalt über die Grenzen, die Formgebung unliebsam beeinflussend: das Scherzo ersetzt wohl ein „Furiant“ und an Stelle des Adagio tritt eine elegische „Dumka“. Zu den hervorragendsten Schöpfungen Dvořák's sind noch zu zählen drei Trios (das bedeutendste in f moll) und andere Kammerwerke, so das prächtige Klavierquintett in A dur (op. 81), die schönen „Legenden“ für Klavier zu vier Händen u. a. m. Unter seinen großen Chorwerken stehen das herrliche Stabat mater (1883), „Saint Ludmilla“ (für Leeds 1886 geschrieben), die D dur-Messe (op. 86) und das Requiem (op. 89) obenan. In allen Werken dieser bis in den Beginn der 90er Jahre reichenden Periode läßt sich eine stetig fortschreitende Richtung in Dvořák's Schaffen erkennen, das mit sicherer Hand den Ausdruck der Volkstümlichkeit oder doch des unschwer Eingängigen festhält, ohne jemals im völkisch Einseitigen und floskelhaft Beschränkten aufzugehen, das Volkstümliche vielmehr dem Kunstmäßigen mit sicherer Hand verbindet. — Auf der Bühne vermochte Dvořák auch jetzt noch nicht Fuß zu fassen: „Dimitri“



Anton Dvořák (1841—1904).

(1882) und „Jakobin" (1889) enthalten eine Fülle schönster Musik, sind aber keine rechten Dramen, und vor allem zeigen sie einen konservativen Zuschnitt, eine auffallende Abweisung des modernen musikdramatischen Begriffes.

Inzwischen war der Meister einige Jahre als Kompositionslehrer am Prager Konservatorium tätig gewesen; 1892 folgte er einem Rufe nach New York als Leiter der dortigen Nationalen Musikschule. Diese Zeit bedeutet nur eine kurze Episode in Dvořák's Leben, denn bereits drei Jahre später war er wieder in Prag, wo er nun Professor und (1901) Direktor der Musik-Lehranstalt wurde. Brahms hatte, als Dvořák die Absicht auszuwandern äußerte, ihm sein ganzes Vermögen für den Fall angeboten, daß er in Prag bleibe. Er ahnte, daß Dvořák neuen Einflüssen erliegen würde. Nicht denen, die ihm im Amerikanertume selbst entgegentreten würden, wie denn diese ja tatsächlich in seiner Sinfonie „Aus der neuen Welt" (op. 95) in allerlei Naturschilderungen und Negerweisen zu uns sprechen, vielmehr den Eindrücken der durch Anton Seidl (1850—98) nach L. Damrosch's Tode geleiteten deutschen Oper in New York, die eine Pflegestätte der Wagnerschen Kunst war. Wie sehr Brahms mit seinen Befürchtungen recht hatte, zeigte sich bald nach Dvořák's Rückkehr in die Heimat. Hier hatte er in Zdenko Fibich einen Nachfolger gefunden, der unaufhaltsam die tschechische Oper zu Wagner hinüberführte. Diese Tatsache genügte, um auf Dvořák nachhaltig einzuwirken, der, wenig allgemein gebildet, kein scharfer Denker, eine „unkomplizierte, unpsychologische und unliterarische Natur", dem innersten Geheimnisse der modernen Tongebungsfaktoren fremd gegenüberstand. Die Absage an die Vergangenheit kam selbstredend nicht plötzlich. In den Streichquartetten op. 105/6 ließ Dvořák nochmals in den klassischen Formen herrliche Blüten seines intuitiven Musikschauens aufblühen, im Wassermann, dem Mittagsgespenst, dem goldnen Spinnrad u. a. m. bekannte er sich jedoch zur Programm-Musik und in den letzten Opern „Der Teufel und die Käte", „Die Wassernixe", „Armida" erlag er Wagners Übermacht. Es wurde kein Erfolg für den Meister. Als Programmatiker hat er den Sinn dieser Kunstrichtung nicht recht begriffen, da er seinen literarischen Vorbildern, wertlosen Balladen K. J. Erbens nicht etwa nur die allgemeine Idee, den Stimmungsgehalt, die Bilder entnahm, um sie in neuer, musikalischer Fassung umgeformt zu bieten, sondern das Ganze Zug für Zug in Tönen nachzubilden suchte. Und die Oper. Wie konnte er, der sozusagen auf die Dramatik in der Oper pfiff und dem es genügte, wenn sie schöne Musik enthielt, wie konnte er im Ernste glauben, mit Werken nach Wagners Art Erfolg zu finden! Auch seine Textbücher stützten Dvořák nicht. So mußte er hier Schiffbruch leiden. Wie ein Verzweifelnder griff er abermals den Gedanken auf, in einer nationalen Oper sein Heil zu versuchen, als ihm der Tod am 1. Mai 1904 die fleißige Feder aus der Hand nahm.

Man hat ihn einen Geistesbruder Schuberts genannt. Gewiß teilte er mit diesem viel Größeren eine überraschend geringe allgemeine Bildung und die Naivetät des Schaffens. Aber Schubert blickte tiefer hinein in die mensch-

liche Brust und gab höhere und allseitige Anregungen. Verglichen mit Brahms erscheint Dvořák temperamentvoller, leidenschaftlicher und, wenigstens oft, weniger vornehm. Dvořák war Böhme. In der Muttererde seines Landes ruht der Keim seiner Kunst. Dem Deutschtume in der Musik verdankte er den Sinn für Klarheit und scharfe Prägung der Gedanken, seine Fähigkeit ihrer schönen und ebenmäßigen Entwicklung, der Moderne das glänzende Kolorit seines Orchesters, seiner Heimat die elementare Kraft seiner Rhythmen, die Schönheit und Eigentümlichkeit vieler seiner Melodien. Vermochte er die klassische Form mit volkstümlichen Einschlägen zu durchsetzen, ohne die Einheit derartiger Werke zu zerstören, so gelang es ihm nicht, das Geheimnis der Programm-Kunst zu entschleiern: hier bietet er Illustrationen, einzelne Bilder, aber keinen einheitlichen musikalischen Organismus.



Zdenko Fibich (1850—1900).

Ganz gewiß ergibt dies alles zusammen eine nicht unbeträchtliche Menge negativer Seiten in Dvořák's Charakterbilde; gleichwohl wird man ihn unter die einflußreichen und wirklich bedeutenden Tonkünstler des ausgehenden 19. Jahrhunderts rechnen dürfen. —

Von anderen tschechischen Komponisten glückte es Adalbert Hřimalý aus Pilsen (1842—1908) mit seiner Oper „Der verwunschene Prinz" einen tiefen Eindruck zu erzielen. Eine zweite Oper des als Geiger geschätzten Hřimalý ist „Švanda dudák" (1903). Sein Bruder Johann Hřimalý (geb. 1844), Nachfolger Laub's in Petersburg, machte sich auch durch pädagogische Schriften und Ausgaben bekannt. — Als gediegener Kirchenkomponist ist Joseph Nešvera aus Proskoles (geb. 1842) zu nennen, der als Nachfolger Paul Křizkowski's (1820—85) in Olmütz als Domkapellmeister wirkte und Messen, Klavier- und Violinstücke, Orchesterwerke, sowie 3 Opern (Perdita; Waldesluft; Radhošt) schrieb.

Der letzte namhafte tschechische Meister, der an dieser Stelle zu nennen ist, war Zdenko Fibich[1]. Als Sproß einer einst aus Schwaben eingewanderten Familie wurde er am 21. Dezember 1850 zu Wscheborschitz geboren, besuchte anfänglich das Prager, dann das Leipziger Konservatorium, wo Richter und Jadassohn seine Lehrer wurden. Aus dem glühenden Verehrer der frühen deutschen Romantik wurde aber bald ein Parteigänger

[1] Vergl. C. L. Richter, Z. Fibich, 1899.

von Berlioz, Liszt und Wagner, der sich in Paris durch den aufdringlichen Pomp der großen Oper abgestoßen fühlte und nochmals zu einem deutschen Meister, zu Vincenz Lachner, nach Mannheim eilte, von dem er seine letzte Ausbildung erhielt. Nach Prag zurückgekehrt, machte er mit Eifer die Sache der nationalen Kunst zu seiner eigenen, ohne freilich die deutsche Schulung zu vergessen. Auf deutsche folgten tschechische Lieder, und auch in seinen sinfonischen Werken, deren Vorbilder Liszt und Smetana sind, suchte er bald heimische Motive (Othello; Zaboj, Slavoj, Luděk; Toman; Vesna usw.). Daneben schrieb er glänzende Kompositionen in alter Form, 2 Sinfonien (op. 17 und 38), deren zweite, in Es dur, besonders großartig angelegt ist, prachtvolle Ouvertüren, Kammermusikwerke, Chöre u. a. m. Fibich ist nicht Nationalkomponist im extremen Sinne des Wortes, wie wir schon hörten. Eines seiner Vorbilder, Schumann, erkennen wir oft aus Fibich's Schöpfungen. Aber er verdankt der tschechisch nationalen Weise doch mancherlei, und auch er hat in seiner Kammermusik eine Umprägung der alten Form dadurch versucht, daß er in einigen Streichquartetten das Scherzo durch die heimische Polka ersetzte — ein übrigens keineswegs glücklicher Versuch, da der rhythmische Aufbau dieses Tanzes in seiner Banalität auch durch die beste künstlerische Verkleidung nicht ganz aus der Welt zu schaffen ist. Fibich wird gerne der tschechische Schumann genannt. Wie dieser hat er die Ballade gepflegt und besonders in seinen herrlichen „Stimmungen, Eindrücken und Erinnerungen“ poetische Tonbilder für das Klavier geschaffen, die die Erinnerung an den deutschen Romantiker wachrufen. Eine Fülle tief empfundener Gedanken feinster Prägung tritt uns in diesem groß angelegten Werke entgegen, musikalische Genrebilder schärfster Zeichnung und leuchtendster Farbe, Beispiele einer entzückenden Kleinkunst. Mit ihnen hat er vielleicht das Beste seiner Kunst gegeben, hier ist alles unmittelbar empfunden, jedes Stück ist der Niederschlag einer erlebten Kunst.

Fibich's Wirken weckt nicht überall diesen Eindruck. Auch durch sein Leben geht, wie Batka auseinandergesetzt hat, ein tiefer Riß. Er hat die nationalen Gegensätze, die auf ihn einstürmten, nicht ganz auszugleichen verstanden. Während ihn sein Herz zu Schumann, der Waldpoesie und ihrem stillen Träumen hinzog, rief sein Intellekt ihn auf die Seite Smetana's, Liszt's und Wagner's. Das Nationale war ihm nicht, wie Smetana, der Urgrund seines Schaffens, sondern ein Bildungselement neben anderen. Auf dem Gebiete der Oper schrieb er „Bukovia“, einen ersten Versuch, „Blaník“ (1881), eine Schöpfung mit schönen Einzelzügen in der Richtung Smetana's, und „Die Braut von Messina“, Fibich's bestes dramatisches Werk, das ihn in Wagnerschen Bahnen zeigt. Allein Fibich suchte nach einer neuen Form und glaubte sie im Melodrama gefunden zu haben, von dem er annahm, es ermögliche die letzten Folgerungen von Wagners Kunsttheorien. An Vrchlický's Trilogie „Hippodamia“ erprobte er seine Pläne (1888—91). Allein so glänzend ihm vieles darin gelang, so fein das Verhältnis von Wort und Orchestermusik durchgeführt ist, die Form des Melodramas ist an und für sich ein Unding:

das gesprochene Wort und die Musik werden sich nie oder nur zufällig auf einer annehmbaren Ton-Mittelhöhe zusammenfinden, und es ist nicht einzusehen, weshalb die Sprechstimme gegenüber der begleitenden, resp. interpretierenden Musik auf ein Mindermaß von Gefühlsausdrucks-Möglichkeit dauernd beschränkt bleiben soll. Das szenische Melodram genügte denn auch Fibich weiterhin nicht mehr und er kehrte zur Oper zurück, Vrchlický's „Sturm" in edle, aber undramatische Musik kleidend. Schon in früheren Werken war Fibich's Fähigkeit, erotischen Stimmungen einen hinreißenden Ausdruck zu geben, bemerkt worden. Diese Seite seines Könnens entfaltete sich nun immer glänzender. Mit der Dichterin A. Schulz zusammen verfaßte er jetzt neue Opern: „Hedy" (nach Byron, 1895), „Scharka", „Der Fall Arconas" (1900). Die zuletzt genannte Schöpfung ist Fibich's bestes Werk. Es weist auf die beiden Vorbilder zurück, denen Fibich so viel verdankte, auf Schumann und Wagner, zeigt die ganze blühende Pracht seiner melodischen Erfindung, die Schärfe seines Kombinationsvermögens und eine frische, ungekünstelte harmonische Fülle. Fibich starb am 15. Oktober 1900 zu Prag. Seine hohe Intelligenz und künstlerische Bildung, urteilt Batka, sichern ihm einen Ehrenplatz neben Smetana und Dvořák, mit denen er sich freilich an Ursprünglichkeit und Fülle der Begabung nicht messen konnte.

Wir hörten bereits bei Betrachtung der russischen Musik, daß sie als eingeborene Weise ganz nur als einstimmiges Gebilde zu verstehen ist, welches bei seiner Verwendung in der Kunstmusik diese ursprüngliche Besonderheit dadurch erkennen läßt, daß ihm künstlerisch gebildete Bässe nur schwer angegliedert werden können. Wir finden deshalb in der russischen, weniger in der tschechischen Musik, sehr viele liegende Bässe und gehaltene Stimmen, aber auch rhythmisch überaus bewegliche Figuren oft stereotyper Fassung und vor allem höchst charakteristisch geformte, weit und frei schweifende Melodien. Die ungarische Musik[1] weist fast die gleichen Merkmale einer auf rein homophonem Grunde ruhenden Volkskunst auf: die Melodie als Ausdruck einer leicht beweglichen Phantasie, eines leidenschaftlich erregten, bald schmerzlich und sehnsuchtsvoll klagenden, bald wieder heißen, sinnlichen Fühlens herrscht vor, die Begleitstimmen treten zurück oder dienen jener nur zu notdürftiger harmonischer Stütze. Obgleich alle diese Merkmale nun ein nahezu gemeinsames Gut der Volksmusiken sind, lassen sich gewisse Eigentümlichkeiten der einen und andern nicht übersehen. Sie bestehen vor allem in der Melodiebildung als solcher, in deren harmonischen und rhythmischen Verhältnissen. Die „ungarische" Tonleiter hat diese Gestalt:



[1] Über die „ungarische" Musik schrieben Fr. Liszt (1859; deutsch von Peter Cornelius, 1861) und A. Colocci, Gli Zingari, 1889.

ist also eine Tonleiter mit doppelter Leittonbildung, die freilich keineswegs unverrückbar feststeht, vielmehr den Begriff der vox mobilis in bezug auf die Oberquart zum Grundtone gleichfalls kennt. Die Rhythmik der ungarischen (Zigeuner-) Musik ist charakterisiert durch starke Synkopenbildung, eine von der zentraleuropäischen Periodisierung abweichende Gliederung, nicht seltenen Taktwechsel, der sich freilich leicht innerlich rechtfertigen läßt und nicht, wie in einem Teile der modernen futuristischen Musik als Produkt bloßer und dazu kindischer Willkür erscheint, und gewisse, die Abschlußtöne verzierende doppelschlagartige Figuren, wie sie jedermann aus Liszt's ungarischen Rhapsodien u. a. m. kennt.



Géza Graf Zichy (geb. 1849)

Den Anfang mit der Komposition auf ungarische Texte machte Andreas Bartay (1798—1856), Direktor des ungarischen Nationaltheaters, der auch zu Deutschland lebhafte Beziehungen hatte (Aurel; Csel; die Ungarn in Neapel). Von Franz Erkel (1810—93) rühren neun ungarische Opern her, unter denen „Hunyady Laslö“ und „Bank Bán“ großen Beifall fanden. Für Michael Brandt,[1] gen. Mosonyi (1814—70) hatte Liszt, der seine Oper „Maximilian“ in Weimar aufführen wollte, Teilnahme. Brandt schrieb Lieder, gute nationale Klavier- und Orchester-Werke (u. a. „Triumph und Trauer des Honved“) und zwei andere (ungarische) Opern „Die schöne Ilka“ und „Almos“. Brandt war nicht ohne Talent und Können. Die Brüder Albert Franz (1821—83) und Karl Doppler (1826—90), die beide als Flötenvirtuosen großen Ruhm errangen, haben sich auch auf dem Gebiete der ungarischen Oper betätigt. Ohne dauernden Erfolg. Karls Sohn ist Arpad Doppler, geb. 1857, der in Stuttgart lernte, lehrte und als anerkannter Chordirektor wirkt. Von ihm stammt die Oper „Viel Lärm um nichts“ (1896). — Der Sohn des Andreas, Ede Bartay (1825—1901), Direktor des ungarischen Nationalkonservatoriums, hat sich durch einige Orchesterwerke in seiner Heimat bekannt gemacht. — Von Karl Hubay (eigentlich Huber, 1828—85), dem Vater des vortrefflichen Geigers Jenö Hubay (geb. 1858) sind einige heute vergessene ungarische Opern zu erwähnen: Szekler Mädchen; Lustige Kumpane; Des Königs Kuß u. a. m. — Einen bedeutenderen Namen hinterließ Edmund von Mihalovich, geb. 1842 zu Fericsancze in Slawonien,

[1] Vergl. K. Abrányi, M. Mosonyi (1881).

Schüler Mosonyi's, M. Hauptmanns und H. von Bülows. Er folgte 1887 Liszt als Direktor der Landesmusikakademie, schrieb vier farbenprächtige und großzügige Sinfonien, gehaltvolle Orchester-Balladen, ein Klavierkonzert und die Opern „Hagbarth und Signe" (Eliána), „Wieland der Schmied" (nach Wagners Skizze), „Toldi". — Als glänzende und vornehme Künstlererscheinung ist der einarmige Pianist Géza Graf Zichy, geb. 1849 zu Szatara, zu nennen. Von Mayrberger, R. Volkmann und Liszt geschult, errang er sich eine wahrhaft bewundernswerte Technik auf dem Klaviere. Nach beendetem Universitätsstudium nahm er eine Reihe bedeutender Staatsstellungen ein und wurde daneben Präsident des Nationalkonservatoriums. Zichy ist auch als bemerkenswerter Dichter und Komponist an die Öffentlichkeit getreten. Seine Etüden für die linke Hand, andere Klavierwerke, Lieder, Chöre haben dauernden Wert. An Opern schrieb Zichy „Alar" (1896), „Meister Roland" (1899), die Trilogie „Rakoczi". —

Die erste kroatische Oper komponierte Watroslav Lissinsky aus Agram (1819—54), u. a. Schüler von Kittl in Prag. Lissinsky machte sich als Verfasser von Orchester-, Klavierwerken, Liedern und Opern („Ljubar i zloba", „Pocia" u. a.) in seinem Vaterlande einen geachteten Namen. Am Konservatorium in Agram wirkte mit Erfolg Giovanni von Zaytz (Zajic), geb. 1837 in Fiume, der Kirchenwerke, Chöre, Lieder, Instrumentalstücke, kroatische Opern und deutsche Operetten schrieb.

Die skandinavischen Länder.[1]

Wer sich der schwierigen aber dankbaren Aufgabe unterzieht, das Verhältnis der Musik zu dem Boden und den verschiedenen Völkern, denen sie entstammt, zu untersuchen, der wird für Skandinavien festzustellen haben, daß hier eine Heimatkunst herrscht, wie in keinem anderen Lande. Volkscharakter und Landschaft geben im starken Wechselspiele ihrer Erscheinungen der nordischen Kunst ein ganz besonderes Gepräge, das weit ab von der Sinnenfreudigkeit der italienischen Musik, weit ab auch von der anmutig prickelnden Musik der Franzosen liegt, mit der russischen Kunst keinerlei direkte Verbindung unterhält, sich vielmehr als rein germanisches, bodenständiges Erzeugnis darstellt. Es ist nur natürlich gewesen, daß die aus Volkslied und Tanz heraus erwachsene nordische Musik im wesentlichen und zunächst nur durch Deutschland beeinflußt worden ist. Und hier waren es vor allem Mendelssohn und Schumann, die sowohl durch persönliche

---

[1] Die gesamte Bibliographie zu dem Abschnitte über Skandinavien findet sich bei W. Niemann, Die Musik Skandinaviens. Leipzig 1906. Ergänzungen hierzu siehe bei den einzelnen Namen in H. Riemanns Lexikon. 8. Aufl. 1914.

Einwirkung wie ganz besonders durch die Gesamtheit ihres Schaffens geistige Führer der Nordländer wurden, bis sie durch das Dreigestirn Berlioz-Wagner-Liszt abgelöst wurden. In dem Augenblicke, da dies geschah, machten sich selbstredend auch die starken Anregungen im Norden geltend, die von der Neuromantik insgesamt ausgingen. Aber so stark war das Volksbewußtsein der Skandinavier entwickelt, daß sie mit ihrer heimischen Kunst doch allen diesen Einflüssen immer wieder ein kraftvolles Gegengewicht gegenüberstellen konnten. Nicht mit der Aussicht auf dauernden Erfolg. Höchstens, daß die gesunde Frische der nordischen Musik, ihre verhältnismäßig große Unberührtheit von reflektierender Grübelei auf die deutsche Kunst zurückstrahlen wird. Aber in ihrer Gesamtheit ist die skandinavische Musik doch nicht so reich an allgemein gültigen positiven Werten, an einem von der ganzen Kulturwelt aufnehmbaren Lebensgehalte, daß sie je berufen sein könnte, eine führende Rolle zu spielen. Sie ist in ihren besten Erzeugnissen eine völkisch bestimmte Kleinkunst mit unendlich fesselnden Einzelzügen. Da wo sie große, gemein europäische Formen verwertet und den Anspruch ihrer nationalen Eigenart nicht preisgibt, zeigt sie ein starkes Mißverhältnis zwischen beiden Momenten: diese durchdringen sich nicht recht, finden sich nicht in einer höheren Einheit zusammen. Vielleicht macht sich da der Mangel einer völkischen Kunstüberlieferung großen Stiles geltend.

Ist der nordischen Kunst die Wurzel im Liede und Tanz gemeinsam, so nicht minder ein warmes Naturgefühl. Farbe und Stimmungsgehalt sind in der skandinavischen Kunst nicht überall gleich. Am freundlichsten gibt sich die dänische Musik, über der norwegischen liegt oft eine tiefe Schwermut, die finnisch-schwedische Kunst wechselt zwischen lieblich sinnenden und geheimnisvoll dunklem Ausdrucke. Daß Völker, die lange in so enger Berührung mit einer der Industrie und der damit verbundenen Ausnutzung ihrer Kräfte noch verhältnismäßig wenig zum Opfer gefallenen Natur lebten, die das geheimnisvolle Raunen von Wald und See unmittelbar empfanden, in langen Wintertagen ganz auf sich selbst gestellt waren und in lachender Sommerszeit den Strom des alle Verhältnisse allmählich umkehrenden Fremdenverkehres erst spät empfingen und die Quellen ihrer Freude und ihrer Kunst zunächst nur bei sich selbst und in der eigenartigen Schönheit ihrer Länder fanden: das alles mußte, nachdem einmal fremder Einfluß Boden gewonnen hatte, den angeborenen Klangsinn der Skandinavier bedeutsam steigern. Und so zieht sich eine ununterbrochene Kette durch diese Kunst, die von den Tagen an, da Mendelssohns Schaffen zuerst freudigen Widerhall im Norden weckte, bis in unsere Zeit hinein reicht. Die besondere Harmonik der Skandinavier zu werten, kann hier nicht unsere Aufgabe sein. Es genüge die allgemeine Bemerkung, daß sie reich und mannigfaltig ist, sich aber von spekulativer Klanggrübelei im ganzen fern zu halten versteht. Im allgemeinen zeigt die ältere skandinavische Musik in bezug auf die Form einen ausgesprochen konservativen Charakter. Nur so lange der Einfluß des deutschen Nachklassizismus anhielt, glückte ihr die große Form restlos. Später nicht

mehr; da fingen die kleinen lyrischen Werke an zu überwiegen und in erster Reihe Anteil zu fordern.

Gehen wir auf die Anfänge der künstlerischen Kultur in Dänemark zurück, so sehen wir, wie den älteren, niederländischen Einfluß im 17. Jahrhundert die Italiener aufhoben. Sie lösten die Franzosen ab. Und so groß war die Macht der Welschen, daß selbst Künstler von Gottes Gnaden, wie R. Keiser und Gluck sie nicht zerstören konnten. Das änderte sich aber bald. Deutsche Musiker erschienen und Musikgesellschaften bildeten sich, die deutsche Werke des 18. Jahrhunderts zur Aufführung brachten. Leise begann sich auch schon damals die Teilnahme am nationalen Musikgute zu äußern, fand aber noch kein nachhaltiges Echo, bis das dänische Singspiel zum Leben erwachte.

Als sein ältester Vertreter erscheint der aus deutschem Blute stammende Johann Hartmann (1726—91) aus Großglogau, dessen Schaffen selbst freilich den dänischen Sonderton noch nicht anschlug. Bedeutender ist Joh. Abr. Peter Schulz aus Lüneburg (1747—1800), der als Hofkapellmeister in Kopenhagen Hervorragendes leistete und neben vielen heute vergessenen Opern und Instrumentalwerken wirksame volkstümliche Lieder schuf. Das norddeutsche Lied des 18. Jahrhunderts und die Chansons der gleichzeitigen französischen komischen Oper, die Quellen der Musik Schulz', wurden auch die des dänischen Singspieles. Auch Friedr. Ludw. Aemilius Kunzen aus Lübeck (1761—1817), der Mitarbeiter Reichardts am „Musikalischen Wochenblatt", muß hier als Verfasser der Oper „Holger Danske" und anderer dänischer Bühnenwerke genannt werden. Als Liederkomponist wandelte er in Schulz' Bahnen. („Viser og lyriske Sange" 1786.) Weiter sind zu nennen: Harnack Otto Konr. Zinck aus Husum (1746—1832), Instrumentalkomponist, und der Schöpfer zahlreicher Ballette Klaus Schall aus Kopenhagen (1757—1835). Das z. T. stofflich nationale Opernballett Schalls stellt sich als ein achtenswerter Versuch zur Lösung des Problems des Gesamt-Kunstwerkes dar. Aus der Verbindung von Poesie, Musik und Mimik sind in „Lagertha" (1801), „Romeo und Julia", „Macbeth" u. a. Schöpfungen entstanden, deren reizvolle Ausgestaltung in hohem Maße fesselt. Eine scharfe nationale Prägung weist jedoch auch diese Musik noch nicht auf.

Auch die zunächst zu nennenden Meister waren ursprünglich Deutsche: Christ. E. F. Weyse aus Altona (1774—1842), ein Lehrer Gades und Schüler von Schulz, und Fr. Kuhlau aus Ülzen (1786—1832). Von Weyse, der in der Hauptsache kirchliche Werke schrieb, rühren einige Opern her: „Ludlams Höhle", „Der Schlaftrunk" u. a. m. Fr. Kuhlau verwendete in seinem und Heibergs „Elfenhügel" (1828) zuerst das dänische Volkslied für die Bühne. Seine Opern (Die Räuberburg. Elisa. Lulu. Die Zauberharfe. Hugo und Adelheid) führen in einen für die Gegenwart stark verblaßten Kreis sentimentaler Romantik. Weyse ist als der Begründer der älteren dänischen Romanze anzusprechen. Als Instrumentalkomponist fußt er auf K. Ph. Em. Bach und dem älteren Haydn. Weniger „dänisch" als er ist Kuhlau, der jedoch, durch die deutsche

Klassik und Weber nicht ganz unbeeinflußt, als der älteste Instrumentalkolorist Dänemarks erscheint. Seine Sonatinen für Klavier enthalten teilweise wertvolles Unterrichtsmaterial und sind, auch rein musikalisch betrachtet, teilweise nicht ohne Reiz.

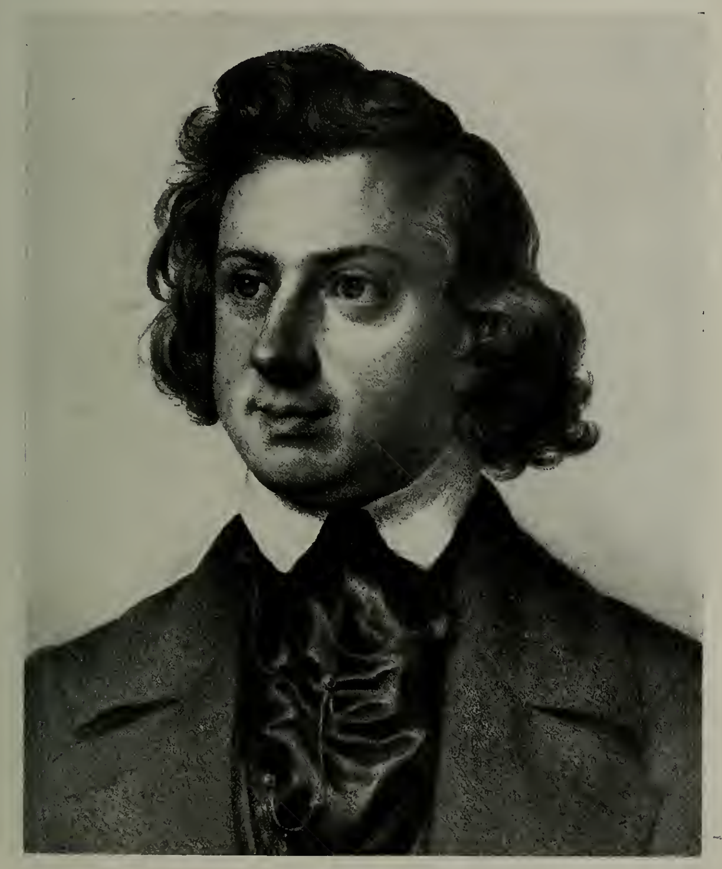
Die dänische Nationalschule, die durch die Tätigkeit dieser Männer begründet war, setzte sich fort in Andreas Peter Berggreen (1801—80), der vorwiegend als Sammler („Folkvisor, Folkesange og Melodier") tätig war und der treffliche Neubegründer des Schulgesanges seiner Heimat wurde; weiter in Pet. Edw. Rasmussen (1776—1860), der das dänische Nationallied schrieb, H. E. Kroyer (1798—1879), N. P. Jensen (1801 bis 1846), J. Fr. Bredal (1800—64), J. Fr. Fröhlich (1806—60), H. Rung (1807—71), Chr. J. Hansen (1814—75), Edw. Helsted (1816 bis 1903), Schumanns Freund u. a. m. Ein bekannter Tanzkomponist dieser Zeit war H. Christ. Lumbye aus Kopenhagen (1810—74), der mit seinem Orchester im Kopenhagener „Tivoli" und auf Reisen sich den Ruhm des „nordischen Strauß" einbrachte und einiges an heute noch unvergessener Tanzmusik schrieb.



Joh. Peter Emil Hartmann (1805—1900).

Das Wertvollste leistete die junge dänische Schule durch Joh. Peter Aemilius Hartmann aus Kopenhagen (14. Mai 1805—10. März 1900), der alle Bestrebungen seiner Vorgänger zusammenfaßte und, deutschen Ursprunges, zum eigentlichen Begründer der dänischen Romantik wurde. Er begann seine Laufbahn in Kopenhagen mit einigen Opern (Der Rabe. Die Korsen. Die kleine Christine), reiste in Deutschland, wo er Spohrs Bekanntschaft und Teilnahme fand (g moll-Sinfonie) und wurde 1840 Direktor des Konservatoriums in Kopenhagen. Nordischer Einfluß zeigt sich in seinen Werken, nachdem Hartmann sich, etwa seit 1832, von deutschen, französischen und italienischen Vorbildern in manchem Zuge frei gemacht hatte. Unter seinen Schöpfungen verdienen eine vornehm gehaltene Klaviersonate (op. 80), die g moll-Sonate für Orgel, schöne Novelletten für Klavier, Liederzyklen u. a. nachdrücklich hervorgehoben zu werden. Das nationale Moment ist in Hartmanns Musik durchaus betont, aber nicht aufdringlich hervortretend. So erscheint sein und seines Schwiegersohnes, Niels W. Gade's Kunst zugleich als Abschluß der älteren und als Beginn der jüngeren Richtung der dänischen Romantik; denn von Gade's

Musik gilt das gleiche, wenigstens in ihren Anfängen. Gade hat, je länger er lebte, je mehr die starke Betonung der nationalen Tonsprache instinktiv als eine gewisse Fessel für seine Bewegungsfreiheit empfunden und ist, wie Niemann



Niels W. Gade (1817—90).

mit Recht sagt, vom Nationalen zum Universellen durchgedrungen, hat zwischen der zentraleuropäischen Musikkultur und der dänischen Volksmusik-Sprache einen Ausgleich gefunden, hat sein nordisches Nationalempfinden weniger jener Kultur angepaßt, es vielmehr in sie als einen lebendigen, ihr ursprünglich nicht fremden Keim hinein versetzt. Dank Gade's großer Begabung

wurde seine Musik, der Anklänge an Mendelssohn und andere deutsche Meister nicht fehlen, eine Zeitlang tonangebend und gewann sich auch in Deutschland warme Freunde. Gade ist ein Meister feinster Instrumentation. Über seinen Werken liegt ein berückender Hauch poetischer Schönheit und feinen Klangreizes. Sein Formenbau ist ohne Tadel und entspricht durchaus dem klassischen Ideale, dem Gade anhing, ohne sich je den durch die Romantik geschaffenen Ausdrucksmitteln zu verschließen. Gade's geschichtliche Bedeutung ruht vornehmlich in den Ouvertüren (Nachklänge an Ossian. Im Hochland. Hamlet etc.), den acht Sinfonien, der dramatischen Kantate (Comala. Frühlingsfantasie. Erlkönigs, Tochter. Heilige Nacht. Calanus. Zion. Psyche usw.). Im einzelnen wird man in diesen Konzertkantaten auch auf mancherlei Schumannsche Züge stoßen. Unter Gade's anderen Werken sind zu erwähnen die nicht mehr viel öffentlich gespielten Kammerwerke, unter denen die Violinsonaten und die schöne Klaviersonate in e moll als hervorragend besonders aufgeführt seien. Unter den kleinen Klavierstücken nehmen die Aquarellen, Volkstänze und nordischen Tonbilder einen hohen Rang ein. Alles in allem genommen wird Gade seinen Ruf als eine vornehme Dichternatur wohl noch in der nächsten Zeit zu behaupten vermögen, obwohl einschränkend zu sagen ist, daß seine Künstlerschaft nicht sonderlich tiefe Züge von Ursprünglichkeit zeigt. Man wird ihn um so mehr als Gefolgsmann der Mendelssohn und Schumann bezeichnen können, je mehr erkannt werden wird, daß die nationale Färbung seiner Musik doch nur mehr dazu da ist, deren klassizistische Haltung in koloristisch reizvolle Gewandung zu kleiden.

Niels Wilh. Gade wurde am 22. Februar 1817 zu Kopenhagen als Sohn eines Instrumentenmachers geboren und wuchs, abgesehen von dem durch Frederik Thorkildson Wexschall (1798—1845), einen Schüler Spohrs, erteilten Violinunterrichte ohne planmäßige Musikschulung auf, bis er in Weyse's und Berggreens Hände kam, die ihn so weit förderten, daß er Mitglied der Hofkapelle werden konnte. 1841 errang er einen Preis mit seiner Ossian-Ouvertüre, die, wie Mendelssohns Sommernachtstraum-Musik, sogleich die Richtlinien seiner Schaffenskraft erkennen ließ. Ein königliches Stipendium ermöglichte ihm bald darauf den Aufenthalt in dem damaligen Musikzentrum Leipzig. Mendelssohn und Schumann wurden ihm Freunde. Über Italien kehrte Gade 1844 nach Leipzig zurück, wo er für kurze Zeit Mendelssohns Stellvertreter und Nachfolger in der Leitung der Gewandhauskonzerte wurde. Der schleswig-holsteinische Krieg rief ihn in die Heimat. In Kopenhagen wurde er nun Leiter des Musikvereins und Organist. 1861 übernahm er auch nach Franz Gläsers (1798—1861) Tode vorübergehend dessen Stelle als Hofoperndirigent. Vielfach ausgezeichnet und als Komponist rastlos tätig, lebte Gade bis zum 21. Dezember 1890.

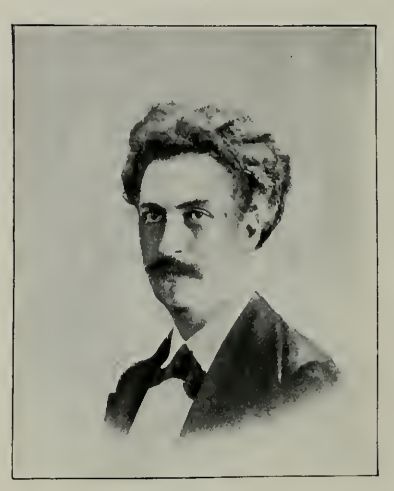
Josef Gläser (1835—91), Sohn des Genannten, aus Wien, war Musiklehrer und Organist in Kopenhagen und schrieb viele Lieder, Klavierstücke, Chöre u. a. m. Er wirkte in Kopenhagen und Hilleröd. Die Abhängigkeit von der deutschen Romantik tritt bei Gade's Gefolgsleuten noch schärfer

zutage. Sie sind allesamt vortreffliche Musiker gewesen, voller Gefühl für dichterische Feinheit des Ausdruckes, voll auch von glühender Naturliebe und in ihrer Musiksprache ebenso klar und frisch wie vollendet im Aufbaue ihrer Arbeiten. Freilich wird man z. B. Erik Ant. Wald. Siboni (1828 bis 1892), den Sohn eines italienischen Tenoristen, und Schüler von Hartmann, Moscheles und Hauptmann, später noch von Sechter, 1864 Lehrer an der Kgl. Akademie in Sorö (Tragische Ouvertüre, Sinfonien, Klavierwerke, Kammermusik, Lieder, Chorwerke „Stabat mater", „Murtenschlacht", „Erstürmung von Kopenhagen"), oder auch den bekannteren Emil Hartmann (1836—98), den Sohn des oben genannten, nicht eben allzu hoch bewerten dürfen, trotz allen ernsten Strebens, das diese Männer beseelte: im Grunde genommen geht ihnen Ursprünglichkeit ab, sie reden die Sprache ihrer Zeit, Hartmann mit starkem Leipziger Einschlage, und haben, der eine angelernte, der andere angeborene nordische Eigenheiten. Emil Hartmann war zuerst Organist in Kopenhagen, lebte aber dann nur der Komposition (für Orchester: nordische Volkstänze, Ouvertüre „Eine nordische Heerfahrt", Sinfonien, skandinavische Volksmusik, Konzerte, Opern: Die Erlenmädchen. Die Korsikaner. Runenzauber usw.). — Als Schöpfer des dänischen Kunstliedes hohen Stiles ist Peter Arnold Heyse (11. Februar 1830 bis 12. September 1879) zu nennen. Er wurde in Leipzig ausgebildet und lebte als Lehrer und Komponist in Sorö und Kopenhagen, seiner Vaterstadt. Seine Opern „Die Tochter des Pascha" und „König und Marschall" sind heute vergessen. Heyses Lieder (Liebes-Schilflieder usw.) verdienten eingehende Beachtung. — Als Komponist fein ziselierter und überaus anmutiger und reizvoller Klaviermusik ist der Kopenhagener August Hendrik Windig aus Taars (24. März 1835 bis 16. Juni 1899), Schüler von Reinecke, Gade, Al. Dreyschock u. a. zu nennen. Außer Kammerwerken (Violinsonaten, Streichquintett), einer Sinfonie, Liedern auf Dichtungen von Klaus Groth u. a. schrieb er fürs Klavier ein Konzert (op. 16), Fantasiestücke, Reisebilder (op. 3), Ländliche Szenen (op. 9), Genrebilder (op. 15), Etüden u. a. m. Windig, der 1891 Direktor des Konservatoriums seiner Vaterstadt wurde, verdiente, allgemeiner bekannt zu werden. — Jörgen Malling aus Kopenhagen (1836—1907) war Organist zu Svendborg und lebte später in Kopenhagen. Er hat sich durch Klavierstücke, Lieder und einige Opern, insbesondere aber durch sein Eintreten für die „Méthode Galin-Chevé-Paris", des Arztes Emile J. M. Chevé (1804—64),



Jörgen Malling (1836—1907).

bekannt gemacht, eine Methode des Elementarunterrichtes, die Ziffern statt Noten verwendete und die Tonbewegung nach Höhe oder Tiefe äußerlich auffällig machte. Weiter sind zu nennen: Christian Barnekow, von dänischen Eltern in St. Sauveur in den Pyrenäen 1837 geboren, der Gesangswerke und Kammermusik schrieb; die beiden Matthison-Hansen, Hans (1807—90), Organist am Dome zu Roeskilde, der kirchliche Werke komponierte, und Joh. Gottfr. Matthison-Hansen (geb. 1832), der zuerst als Organist in Kopenhagen wirkte und 1865 mit Grieg, Nordraak und E. Hornemann (geb. 1840) das Konzertinstitut „Euterpe" begründete. Er hat Klavier- und Orgelwerke geschaffen. Alle diese Männer, denen noch der 1840 geborene J. Fabricius beizuzählen ist, sind wenig originell in ihren Schöpfungen gewesen, die samt und sonders auf die Leipziger Schule und Gade hindeuten.



Asger Hamerik (geb. 1843).

Ein größeres Streben nach Unabhängigkeit verrät eine andere Gruppe; allein in ihr ist keine einzige wirklich künstlerische Potenz mächtig gewesen. Ihr gehören an: Theodor Bernhard Sick (1827 bis 1893), ein kunstbegeisterter Artillerieoffizier, der viele Kammermusikwerke komponierte, Julius Bechgaard (geb. 1843), von dem wirksame Lieder geschrieben wurden, A. Liebmann (1849—1876) u. a. m. Während eine größere Anzahl von Dänen unentwegt im strengsten konservativen Sinne weiter schufen und sich vom Geiste der neuen Zeit in keinem Zuge beirren ließen hielt die Neuromantik der neudeutschen Schule auch ihren Einzug in Skandinavien. Zuerst und nachhaltig wurde von ihr Asger Hamerik ergriffen. Er war 1843 in Kopenhagen als Sohn eines Theologen geboren, durch Matthison-Hansen, Gade und den trefflichen Pianisten Ernst Haberbier aus Königsberg (1813 bis 1869) unterrichtet, aber 1862 in Berlin mit Bülow, und zwei Jahre darauf mit Berlioz in Paris bekannt geworden. Insbesondere dieser nahm sich seiner an, Hamerik weilte mit Berlioz in Paris, wurde Mitglied des Preisrichterkollegiums der Pariser Weltausstellung (1867), erhielt für seine „Friedenshymne" die goldene Medaille und schrieb die Opern „Tovelille" und „Hjalmar und Ingeborg" für die Seinestadt, denen das bekanntere Chorwerk „Jüdische Trilogie" folgte. Dann weilte Hamerik in Schweden, reiste 1869 nach Mailand, wo er die Oper „La vendetta" zur Aufführung brachte, und leitete 1871—98 die Musik-

abteilung des Peabody-Institutes in Baltimore. Eine Oper „Der Wanderer“ wurde 1872 gegeben. Außerdem schrieb Hamerik noch Sinfonien, Nordische Suiten, das Chorwerk „Christliche Trilogie“, ein Requiem, Kantaten und andere Gesangswerke. 1896 kehrte er nach Kopenhagen zurück. Ohne Zweifel ein Künstler von hohen Absichten und nicht unbeträchtlichem Können, das sich in einer überraschenden und geistreichen Koloristik äußert, hat Hamerik formell seine gewaltigen Vorwürfe nur selten zu meistern verstanden. Auch ist seine eigentliche musikalische Erfindungskraft nicht eben groß. Er ist unter die skrupellosesten Eklektiker zu zählen und zeigt in seinem Kosmopolitismus, der von selbst ein starkes Zurücktreten des Nationalen bedang, eine unangenehm berührende Charakterschwäche, die seinen Werken den Ausdruck des Zwiespältigen, Unausgereiften, nicht Überzeugenden, Unwahren und Gemachten verleiht. Entwicklungsgeschichtlich spielen Hameriks Kompositionen nur insofern eine Rolle, als man an ihnen erkennt, wie der starke Druck der national beschränkten Einengung der Tonsprache in kurzer Zeit einen mächtigen Gegendruck hervorrief, dem nun freilich durch Hamerik selbst keine Schöpfung entströmte, die Dauer verhieß. — Als letzter dänischer Komponist sei an dieser Stelle erwähnt Orla Rosenhoff, 1845 in Kopenhagen geboren. Er schrieb dänische Lieder, Klaviersachen und mancherlei an Kammermusik. — Ein Bruder Hameriks, Angul Hamerik, 1848 in Kopenhagen geboren, war als Verwaltungsbeamter tätig und ging 1876 zur Musik über, der er sich zuerst vorwiegend als Kritiker widmete. 1892 wurde er Dozent für Musikwissenschaft an der Universität Kopenhagen, veröffentlichte wertvolle Arbeiten und begründete eine Sammlung alter Instrumente.

In Norwegen war der erste bedeutende Sammler von Volksliedern Ludwig Matthias Lindemann, Sohn des Drontheimer Organisten Ole Andreas Lindemann (1769—1859), dem seine Heimat ein treffliches Choralbuch verdankt. Ludwig, der wie seine Brüder Friedr. Christian (1804 bis 1867) und Jakob Andreas (1812—87) Organist war, veröffentlichte „Fjeldmelodier“, 540 nationale Weisen und Tänze, eine Fundgrube der norwegischen Volkskunst. Die Tänze zeigen in dem alten „Springer“ (Bauerntanz) z. T. eine fünftaktige Gliederung mit scharfkantiger Rhythmik. Andere Tänze sind der mit der achtsaitigen Hardanger Fiedel begleitete Halling, der Gangar (d. h. wohl alte „umgehende“ Tänze) u. a. m. Die Volkslieder, an Alter verschieden, verraten teilweise die Einwirkung der Kirchentöne, sind oft melodisch eng umgrenzt oder auch leicht deklamatorisch gehalten und sind vielfach von überaus warmem Naturgefühle durchtränkt. Den balladenartigen Gebilden wohnt pathetischer Ernst und tiefe Schwermut inne. Wo das Naturgefühl in den Liedern nach Gestaltung drängt, wird die melodische Linienführung reicher, der Ausdruck mannigfaltiger und belebter.

Die Anfänge des nationalen Musikausdruckes sind in Norwegen die gleichen wie anderswo gewesen: Einer greift den Ton auf, der zweite ver-

stärkt ihn; aber noch wird er nicht Modesache, weil er für die Gesamterscheinung des Kunstwerkes noch nicht das bestimmende ist. Dies blieb in der älteren norwegischen Romantik noch auf längere Zeit hinaus die allgemein gültige europäische Musiksprache. Zuerst begegnet uns hier Waldemar Thrane aus Christiania (1790—1828), ein Schüler von Kl. Schall, und in Paris durch Reicha u. a. ausgebildet, der von 1817 ab die Musikalische Gesellschaft seiner Vaterstadt leitete, ein Streichquartett ins Leben rief und sich durch allerlei Kompositionen mit leicht anklingender nordischer Färbung einen geachteten Namen machte. Der nächste Meister ist heute noch nicht vergessen; aber die Gegenwart unterschätzt Ole Bornemann Bull und sieht in ihm gerne wie auch seine eigenen Tage einen begabten Charlatan. Ole Bull war das nicht. Er hat wohl mehr, als unbedingt nötig gewesen wäre, das Geschäftliche mit dem Künstlerischen zu verquicken verstanden und aus allerlei Unfällen in seinem Leben Kapital zu schlagen gewußt; allein er war als Geiger, wenn auch vorwiegend Virtuose, vortrefflich, besaß eine glänzende Technik, aus der dann freilich mancherlei an Mätzchenwirtschaft erwuchs, hatte aber auch Seele und Empfindung im Spiele. Seine Neigung gehörte freilich nicht der strengen deutschen Schule Spohrs, vielmehr der Richtung Paganini's, der sich der am 5. Februar 1810 zu Bergen geborene Bull anschloß, nachdem er zuerst 1829 gegen den Willen seiner Eltern Spohr in Kassel aufgesucht hatte. In Paris erst fühlte sich Bull heimisch. Hier hatte er seine Abenteuer, von hier aus begann er sein Wanderleben, das ihn durch Europa und Amerika führte. 1848 begründete Bull, nach Bergen zurückgekehrt, ein Nationaltheater, erlebte Enttäuschungen und reiste abermals nach Amerika, war Kolonisator in Pennsylvania, geriet in Konkurs, erschien in Europa und wieder im Dollarlande, komponierte und spekulierte, bis er am 17. August in seiner Villa Lysoén bei Bergen starb. Als Komponist ist Ole Bull durchaus nicht unbedeutend. Entkleidet man seine Violinkompositionen, unter denen sich schöne Fantasien über nordische Weisen befinden, des Virtuosenfirnisses, so wird man allerlei Anheimelndes und Reizvolles an ihnen entdecken. Das nationale Element tritt ziemlich scharf hervor und man sieht leicht, wie die Natur seiner Heimat Bull's Schaffen beeinflußt hat. — Eine überaus liebenswürdige Erscheinung bietet der neuerdings in allgemeinere Aufnahme gekommene Halfdan Kjerulf, kein tiefer Geist, aber ein Musiker voll inniger, weicher Empfindung, voll von warmem Naturgefühle, Anmut und Zierlichkeit



Ole Bornemann Bull (1810—80).

in seinen Schöpfungen, die allesamt Bilder aus dem Kleinleben der Kunst bieten. Man darf ihn nicht Schumann vergleichen, da ihm jeder derbe Humor, jede männlich straffe Haltung abgeht, nicht Chopin, da ihm nur das Einfache, Ungearbeitete liegt. Eher hat der schwärmerische Adolf Jensen auf ihn eingewirkt. Aber Kjerulf's Weichheit hat doch nichts Weibisches, Ungesundes. Mehr Zeichnung als Farbe, und die Zeichnung fein und zierlich. Fast wie eine Geßnersche Idylle, aber eine in romantischer Umrahmung. Kjerulf wurde am 15. September 1815 zu Christiania geboren und starb am 11. August 1868 im Bade Grafsee. In seiner Heimat sind seine zahlreichen Lieder und Chöre sehr geschätzt. Die Klavierstücke liegen in neuen Ausgaben von H. Hofmann und A. Kleffel u. a. vor. —

Je deutlicher sich die Einwirkung der deutschen Romantik auf die norwegische Kunst äußerte, um so mehr trat deren Eigenton zunächst in den Hintergrund. Das nationale Moment wurde, wie auch bei Kjerulf, doch noch nicht als ein den Gehalt Bestimmendes erkannt und gewertet. Der deutschromantische Zug der Musik erscheint zuerst klar ausgeprägt in den Werken des Johann Gottfr. Conradi aus Tönsberg (1820—96), der anfänglich Mediziner war, aber schon mit 35 Jahren Musikdirektor am Nordischen Theater wurde, in Deutschland Studien machte und sich 1858 in Christiania niederließ, wo er als Lehrer eine angesehene Stellung erlangte. — Er schrieb Lieder, Chöre, Schauspielmusiken und anderes, das heute wohl fast ganz verschollen ist. Das gleiche gilt von den Arbeiten Chr. Cappellen's. Edmund Neupert (1842 bis 1888) aus Christiania, der bei Kullak und Stern in Berlin lehrte und 1868 Nachfolger A. Rée's (aus Aarhus, 1820—86, Schüler von J. Schmitt und K. Krebs in Hamburg) als Klavierlehrer am Kopenhagener Konservatorium wurde und 13 Jahre später



Halfdan Kjerulf (1815—68).

N. Rubinstein am Petersburger Konservatorium ersetzte, worauf er nach New York ging, ist heute in seinen vortrefflichen Klavierstudien (op. 17, 18, 19, 20, 25 u. a. m.) noch unvergessen. —

Zu der gleichen Gruppe ist zu zählen Martin Andreas Udbye aus Drontheim, der Norwegen die erste Oper schenkte. Er lebte 1820—89, half sich zuerst durch eigene Arbeit voran und wurde später in Leipzig durch Hauptmann und den Organisten K. F. Becker ausgebildet, worauf er als Organist in Drontheim wirkte. Von seinen Kompositionen sind Streichquartette, Orgel- und Klavierstücke, Lieder und Chöre, vor allem aber die Operette „Junkeren og Fubergvaesen" und die nicht aufgeführte Oper „Tredkulla" zu nennen, die erste ihrer Art in Norwegen. — In Leipzig und Berlin studierte Otto Winter-Hjelm (1837—?) aus Christiania, wo er als Lehrer, Organist und Dirigent eifrig tätig war. Von seinen Arbeiten wurden Sinfonien, Klavier- und Gesangswerke, auch Schulen bekannt. Gutes wirkte Viggo Sanne (1840—96), der Nachfolger Berggreen's als Inspektor der öffentlichen Schulen Dänemarks. Er war Gesanglehrer und veröffentlichte pädagogische Werke und viel gesungene Kinderlieder. — Um die Förderung der norwegischen Militärmusik machte sich Friedr. Aug. Reissiger (1809 bis 1883) aus Belzig, der Bruder K. G. Reissiger's, verdient, der, Schüler Dehns, 1840—50 Theaterkapellmeister in Christiania war, worauf er Militärkapellmeister in Frederikshald wurde. — Das norwegische Männergesangwesen erfuhr durch die Tätigkeit von Joh. D. Behrens (1820—90) Förderung.



Johan Severin Svendsen (1840—1911).

Unter den norwegischen Musikern behauptet Johann Severin Svendsen einen hervorragenden Rang. Als Sohn des Musiklehrers Gulbrand Svendsen am 30. September 1840 geboren, erhielt er die ersten Unterweisungen in der Kunst durch den Vater und wurde dann Schüler von David, Hauptmann, Richter und Reinecke in Leipzig, machte ausgedehnte Reisen im Norden, ging nach Paris, nach Amerika und wurde 1871 Konzertmeister an der „Euterpe" in Leipzig, von wo er im folgenden Jahre schon nach

Christiania verzog, um die Musikvereinskonzerte zu leiten. 1877 war er in Rom, dann in London und abermals in Paris. 1880 kehrte er nach Christiania zurück und wurde 1883 Hofkapellmeister in Kopenhagen, wo er am 14. Juni 1911 starb. Svendsen war eine durchaus gesunde Künstlernatur; die vielfach wechselnden Eindrücke, die er an allen möglichen Orten des Auslandes empfing, beeinflußten seine Künstlerschaft nicht, die ihre Richtung durch die Leipziger Lehrjahre empfangen hatten. Svendsen ist im Grunde seines Wesens stets ein klassizistischer Romantiker geblieben, der mehr nachhaltige Anregungen als Einwirkungen durch die große deutsche Kunst der Vergangenheit und einiger jüngerer Meister, vor allem Schumann und Brahms empfing. Zum bloßen Nachahmer konnte er nicht werden, da sein Musikempfinden zu selbständig war. In Leipzig entwickelte sich sein starkes Formgefühl, seine bemerkenswerte Kraft der thematischen Arbeit. Unterband ihm sein langer Aufenthalt im Auslande den nordischen Lokalton, so bewahrte er ihn aber auch davor, im Leipziger Formalismus zu erstarren und schablonenhafte Musik zu schreiben. Svendsen's Ausdrucksvermögen ist reich, wenn auch nicht die tiefsten Regungen der Menschenbrust enthüllend, sein schöner Orchestersatz zeigt eine kräftige Hinwendung zur modernen Vielfarbigkeit. Seine Kunst erfrischt und erfreut, ist männlich aufrecht und ohne jeden Hang zur Sentimentalität. Svendsen schrieb zwei Sinfonien (op. 4 und 15), Streichquartette (op. 1 und 20), Streichquintett (op. 5), an Orchesterwerken eine Ouvertüre zu Björnsons „Sigurd Slembe“, „Karneval in Paris“, „Trauermarsch“, die Legende „Zorahayde“, Norwegische Rhapsodien, Ouvertüre zu „Romeo und Julie“, Volksliederbearbeitungen für Orchester u. a. m., sodann Konzerte für Violine und Violoncello, Lieder u. a. Auch bearbeitete er überflüssigerweise Bachsche, Schubertsche und Schumannsche Klavierwerke für Orchester. —



Richard Nordraak (1842—66).

Um vieles schärfer ausgeprägt erscheint der norwegische Ton in der Musik Richard Nordraak's, den ein vorschneller Tod an der Entfaltung seiner reichen Gaben hinderte. Er wurde am 12. Juni 1842 zu Christiania geboren, studierte bei Kiel und Kullak und ergriff, in die Heimat zurückgekehrt, mit heller Begeisterung den Gedanken, die Kunst seines Landes ganz auf den nationalen Ton zu stimmen. Er begegnete damals Edvard Grieg, den er, wie dieser selbst sagt, die nordischen Weisen und seine eigene Natur erst kennen lehrte. „Wir verschworen uns gegen den Gadeschen mit Mendelssohn vermischten weichlichen Skandinavismus und schlugen mit Begeisterung

den neuen Weg ein, auf dem die nordische Schule sich jetzt befindet". Doch nur Grieg war es vergönnt, lange auf dieser Bahn zu wandeln. Nordraak, der uns eine Reihe nationaler Lieder und Klavierstücke, sowie Musiken zu Björnson's „Maria Stuart" und „Sigurd Slembe" hinterlassen hat, Zeugen eines ursprünglichen, fein und tief empfindenden großen Talents, starb bereits am 20. März 1866 in Berlin, noch nicht 24 Jahre alt. 1906 enthüllte Bj. Björnson den Gedenkstein, der sich über des Künstlers Grab erhebt. Das Verhältnis Nordraak's zu Grieg mutet uns an wie die Freundesbeziehungen Schumanns und L. Schunkes. Größer als der Besitz waren die Hoffnungen, die mit beiden zu Boden sanken.....



Edvard Grieg im Alter von 15 Jahren.

Edvard Grieg's Gemeinde, die vor wenigen Jahren noch so zahlreich war, ist in kurzer Zeit kleiner und kleiner geworden. Nicht das Musikpublikum allein, die ganze Zeit wurde, man kann sagen, plötzlich des nationalen Tones überdrüssig. Wir werden den Gründen dafür nachzugehen haben.

Edvard Grieg entstammte einer ursprünglich schottischen Familie, aus der ein Sohn, Alexander Greig aus Aberdeen, nach der Schlacht von Culloden (16. April 1746) nach Bergen ausgewandert war. Er nannte sich jetzt Grieg und hatte einen Sohn, John, der eine Norwegerin, Maren Regine Haslund, heimführte. Beider Kind, Alexander Grieg, vermählte sich mit Gesine Judith Hagerup. Aus dieser Ehe entstammte Edvard Hagerup Grieg, der am 15. Juni 1843 in Bergen geboren wurde. Den ersten Unterricht erhielt er von seiner begabten Mutter, mit der „nicht zu spassen" war; sie duldete seinen Hang zu nutzlosem Träumen nicht und entwickelte im Sohne die Energie, die sie selbst besaß. Mozart und Weber waren die Lieblinge der künstlerisch hochstehenden Frau, aber sie verschloß sich der Kunst ihrer eigenen Zeit keineswegs. Der zwölfjährige Knabe begann zu komponieren, was seinen Lehrer in der Schule nicht sonderlich entzückte, da Edvard herzlich faul war und mit Eifer nach Gründen suchte, sich aus der muffigen Schulstube zu drücken. Daß er je Künstler werden sollte, war ihm noch nicht in den Sinn gekommen. Die glückliche Unkenntnis der eigenen Person ließ ihm als wünschenswertes Ziel des Lebens eine Pfarrei erscheinen. Da führte der Zufall Ole Bull auf den Landsitz der Familie Grieg, nach Landas, und als er des Knaben Arbeiten gesehen und gehört hatte, wurde entschieden, daß Edvard nach Leipzig reisen und Musiker werden sollte. Von 1858 ab studierte er nun bei Plaidy, Moscheles, Hauptmann, Richter, Papperitz, Rein-



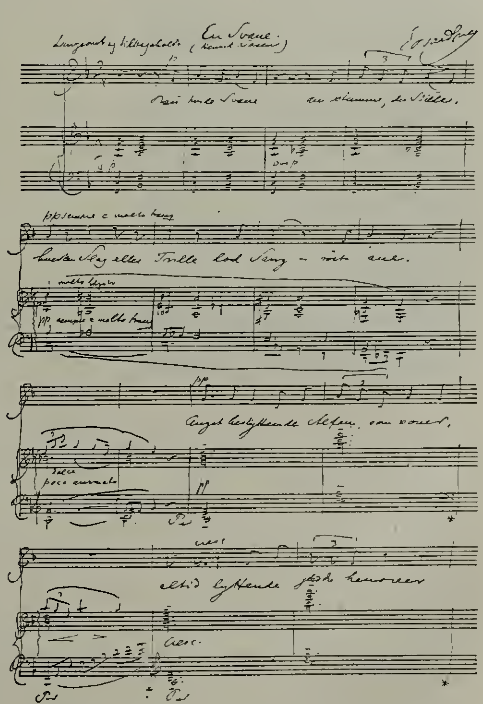
Edvard Grieg (1843—1907).

ecke und E. F. Wenzel (1808—80). Für diesen, einen vorzüglichen Musiker und geistreichen Menschen, den auch Schumann sehr schätzte, war Grieg bald eingenommen. Die Pedanterie Plaidy's und der geistlose Doktrinarismus Richters sagten ihm wenig zu. Indessen fügte er sich schließlich den Forderungen der Schule und arbeitete fleißig darauf los, so daß er seine Prüfung (1862) glänzend bestand. Eine schwere Krankheit legte damals den Grund seiner schwachen Gesundheit. 1863 siedelte er nach kurzem Aufenthalte in der Heimat nach Kopenhagen über, wo er zu Gade in fördernde Beziehungen trat. Durch diesen und noch mehr durch Nordraak tat sich ihm die neue Welt einer Heimatkunst auf, von der auch Männer wie Schumann Ersprießliches für die Musik erwarteten. Wenn nun auch Grieg, wie wir schon oben hörten, Gade gelegentlich energisch am Zeuge flickte, so war er doch weit von Pietätlosigkeit dem älteren Meister gegenüber entfernt. Die Freundschaft mit Nordraak begann 1864; in ihrer glühenden Heimatliebe fanden sich beide mit Ole Bull zusammen. Die „Euterpe-Gesellschaft“ sollte die Werke junger Volksgenossen verbreiten, aber ihrer Tätigkeit wurde bald ein Ende gemacht. Im genannten Jahre verlobte Grieg sich mit seiner Base, Nina Hagerup. Die Heirat fand erst 1867 statt. Inzwischen hatte Grieg sich in Christiania seßhaft gemacht; lehrend und lernend, komponierend und dirigierend gingen ihm die nächsten Jahre hin. In Rom lernte er Liszt kennen, der ihn begeisterte und Griegs bis dahin entstandenen Schöpfungen mit großer Teilnahme entgegenkam. Ein ihm vom Staate 1874 ausgesetztes Gehalt ermöglichte Grieg, in Bergen ganz der Komposition zu leben. Bis dahin waren die ersten kleinen Klavierstücke, die e moll- und die Duo-Sonaten, das a moll-Konzert u. a. m. entstanden. Jetzt ging Grieg an die Komposition der Musik zu „Peer Gynt“, nachdem ihn Ibsen selbst dazu aufgefordert hatte. Die erste Aufführung des Werkes fand



Björnson und Grieg zu Troldhaugen.

am 24. Februar 1876 in Christiania statt, wohin Grieg vorübergehend übergesiedelt war. Aber das Landleben reizte ihn mehr als je und so zog er an den Hardangerfjord nach dem malerisch gelegenen Lofthus. Aus seiner stillen Klause vertrieben ihn jedoch die aufdringlichen, schwärmenden Touristen und so baute Grieg sich 1885 die Villa Troldhaugen, wo er seit dieser Zeit ständigen Wohnsitz nahm. Kleine Reisen führten ihn auf den Kontinent zu alten und neuen Freunden. Auch England besuchte er, wo ihn eine große Gemeinde liebte. Nach Frankreich wollte er, als Colonne ihn eingeladen hatte, wegen des Ausganges des Dreyfuß-Prozesses nicht gehen: er war „empört über die Ungerechtigkeit", was Colonne veranlaßte, ihm zu schreiben, Frankreich sei trotzdem immer noch das Land der Freiheit und Gerechtigkeit. . . . Selbstredend! Grieg's Freiheitsliebe war so stark wie sein Gerechtigkeitsgefühl und seine Unbeholfenheit der konventionellen Phrase und dem Hofzwange gegenüber. Er war ein liebenswürdiger Mensch und vornehmer Charakter, ein Mann, der sein Leiden trug ohne zu klagen, einer, der über die Torheiten und Widerwärtigkeiten des Lebens mit Ruhe und Humor hinweg kam, in seiner Kunst und im Verkehre mit der gebildeten Welt, vor allem aber in seiner glücklichen Ehe Befriedigung fand, die ihm reichlich zu nahe tretenden abweisenden Kritiken über sein Schaffen zwar nicht ganz leicht nahm, sich aber in seiner Arbeit durch nichts beirren ließ. Auch durch Liszts Persönlichkeit nicht, der einmal schrullige Anderungen an der Instrumentationsweise Grieg's (im a moll - Konzerte), allerdings zu einer Zeit vornahm, da Grieg noch ziemlich unbeholfen instrumentierte. — Wir brauchen Grieg's Leben durch die letzten Jahre nicht im einzelnen zu



Faksimile der ersten Seite des Liedes „Ein Schwan" von Edvard Grieg.
Mit Genehmigung des Verlags C. F. Peters in Leipzig.

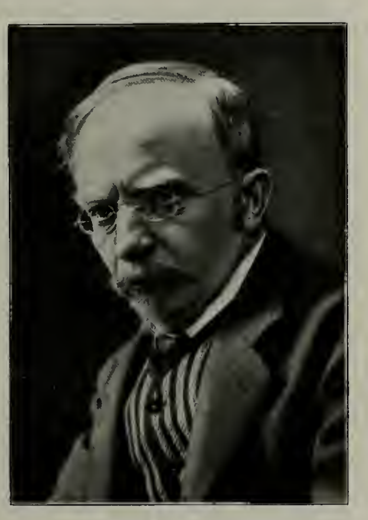
verfolgen. Er starb am 4. September 1907 in Bergen. Um ihn trauerte sein Volk, trauerten die vielen, denen seine Kunst nahegetreten war.

„Ich will in der Heimat begraben werden.“ Dieser Satz kam aus Grieg's innerster Brust heraus. Gewiß, es bleibt bedauerlich, daß der hochbegabte Meister sich selbst in die Schranken nationaler Charakteristik hinein verwies, nachdem er der Welt Werke wie die e moll-Sonate und das Klavier-Konzert oder die erste Duo-Sonate geschenkt hatte, in denen das nationale Moment zwar keineswegs zurücktrat, aber doch mit den großen Formen des europäischen Musikstiles einen Bund eingegangen war. Aber demgegenüber ist zu sagen: das, was wir thematische Arbeit heißen, was wir vom strengen organischen Aufbaue der Sonatenform verlangen, lag Grieg nicht so recht, wie z. B. seine Durchführungssätze beweisen. Sicherlich schlossen die kleinen Werke, denen sich der Meister bald grundsätzlich zuwendete, die großen künstlerischen Wirkungen, an denen jene Schöpfungen reich sind, aus, aber was mit ihnen verloren ward, wurde durch tausend kleine und feine Züge in den Miniaturen wieder gewonnen. Man hat Grieg neben die holländischen Bauernmaler gestellt. Vielleicht kann man ihn noch besser mit Joh. Peter Hebel zusammen nennen. Was Goethe von diesem sagt, läßt sich auf Grieg wenden: er hat die Musik „verbauert“, d. h. bodenständig gemacht. Im kleinen zeigt er seine ganze Größe, eine von Herbheit nicht freie Reinheit des Empfindens, eine urwüchsige Klarheit, Frische und Gesundheit. Es ist aber nicht nur die Natur seiner schönen nordischen Heimat und ihrer Bewohner, die aus Grieg's Werken zu uns spricht; diese tragen auch persönliche Züge. So seine wirkungsvolle, künstlerisch hochstehende, wenngleich etwas zu weit gespannte Ballade in g moll, die er mit seinem „Herzblut in Tagen der Trauer und Verzweiflung“ schrieb. Wo man Grieg auch aufschlagen möge, überall nehmen seine Gebilde durch die Mannigfaltigkeit ihres Stimmungsreichtumes gefangen. Freilich dürfen wir uns dem nicht verschließen, daß Grieg in seiner Beschränkung auf die nationale Kunstfärbung ganz von selbst auch zur Verwendung von allerlei Floskeln und Ausdrucksmitteln gelangte, die, hört man sie zu oft, ermüden. Seine Harmonik ist ungemein fesselnd und farbig, seine kontrapunktische Arbeit aber nicht eben einwandfrei.

Fragen wir nach Grieg's Stellung zu seinen Kunstgenossen. Er bewunderte Wagner, von dem er zu lernen suchte, und Verdi, die größesten Dramatiker seiner Zeit; er hatte Teilnahme für A. Sullivan wie für Tschaikowsky und Dvořák und Mac Dowell, ehrte Brahms und sah zu Bach und Beethoven staunend empor. Schon in seiner Kindheit liebte er Chopin's farbenprächtige und rhythmisch feinnervige Kunst. Für Schumanns Musik trat er warm ein, tadelte aber, daß dieser sich in Mendelssohns Spuren bewegt habe, Mozart liebte er, nachdem er ihm eine Zeitlang fremd geworden war. Er kannte in seiner Bewertung der Kunst keine Landesgrenzen an. So war ihm auch die französische Kunst in ihrer geistreichen Zuspitzung willkommen. Unterlegen ist er selbst der Musik keines Landes. In seinen ersten Werken steckt Schumannscher Einfluß. Aber bald machte Grieg sich frei, ging seine

eigenen Wege, eifrig die Kunstentwicklung anderer Länder verfolgend. Vor allem Deutschlands. Straußens Aufstieg sah er mit Liebe und Interesse, „aber ich glaube, zu den letzten Konsequenzen werde ich Strauß nicht folgen können“. „Musikalisch ganz deutsch“ hat Grieg sich selbst genannt. Das Wort ist leicht mißzuverstehen. Der Meister hat es selbst richtig erklärt: wie die großen Wiener Klassiker „ohne das hehre deutsche Volkslied“ nicht ganz das geworden wären, was sie wurden, so mußte er, seine Eigenart zur vollen Geltung zu bringen, auf die Volksweise seines Landes zurückgreifen.

Grieg schrieb an Orchestermusik: Norwegische Tänze. Sinfonische Tänze. Nordische Weisen. Lyrische Suite. Ouvertüre „Im Herbst“. Suiten für Streichorchester. „Sigurd Jorsalfar.“ Streichquartett in g moll. Musik zu „Peer Gynt“ und „Olaf Trygvason“. Chorwerke (Vor der Klosterpforte. Landerkennung etc. Lieder). Klavier- und Violinkonzerte. Klaviersonate in e moll. Drei Violinsonaten. Eine Violoncellosonate. Viele Klavierstücke (Suite „Aus Holbergs Zeit“, nach dem Originale für Streichorchester bearbeitet. Ballade in g moll. Lyrische Stücke etc.) —



Christian Sinding (geb. 1856).

Neben Grieg steht als zweiter Führer der norwegischen Neuromantiker Christian Sinding, am 11. Januar 1856 zu Kongsberg geboren, in Deutschland herangebildet und in Christiania lebend. Er hat zwei Sinfonien (op. 21 in d moll), eine größere Reihe von Kammerwerken (darunter die schöne Serenade op. 56), Konzerte, Klavierwerke und Lieder geschrieben, die weite Verbreitung gefunden haben. Sinding ist weit weniger als Grieg ein nationaler Komponist im engeren Sinne. Er fühlt sich in den kleinen Formen eingeengt, was von vorneherein ein Zurücktreten des besonderen nationalen Idioms bedang. Seine Technik des Satzes ist bemerkenswert gut, seine Erfindungskraft jedoch nicht immer tiefgehend. Zuweilen streift seine Melodik die Grenzen des Banalen. Einzelnes ist ihm in hervorragender Weise gelungen. Sein Stil liebt das Große, Leidenschaftliche, Ernste. Der feine Sinn Griegs für das Kleinleben der Kunst geht ihm fast völlig ab, Volk und Landschaft Norwegens erschließt uns seine Musik nicht. Wagners Harmonik, der ernste Grundzug von Brahms' Wesen haben auf seine Kunst eingewirkt. Aber von der Polyphonie des hanseatischen Meisters ist Sinding insofern weit entfernt, als sie nicht sein ganzes musikalisches Denken bestimmt. Sinding's ganze Art ist episch; in rein lyrischem

Ausdrucke wirkt er wohl geradezu unerquicklich. Mit ihm hat die norwegische Tonschule ihre engen nationalen Grenzen bereits weit überschritten.

Wie seiner fehlt auch der Musik Johann Selmer's, geb. 20. Januar 1844 in Christiania, der durch A. Thomas in Paris und in Leipzig vorgebildet wurde, der nationale Einschlag nicht. Allein er ist noch geringer als bei jenem. Selmer ist wesentlich von Wagner, Berlioz und Liszt beeinflußt. Nur wo ihm große Chormassen und das Orchester zur Verfügung stehen, fühlt er sich wohl, entfaltet er den ganzen Klangzauber der Moderne (Scène funèbre. Nordischer Festzug. Finländische Festklänge. In den Bergen. Karneval in Flandern. Prometheus. Vokalwerke mit Orchester). — Eine von jedem kosmopolitischen Zuge freie Komponistin ist Agathe Ursula Backer-Groendahl aus Helmestrand (1847—1907), Schülerin von Kjerulf, Kullak und Bülow, die in Liedern und Klavierstücken kleiner Form („Romantische Stücke") Hervorragendes an anmutiger Miniaturkunst bot. Ihre Musik ist nicht durchaus eigenwertig, aber immer vornehm und reizvoll. Als Gefolgsmann Griegs machte sich Johann Halvorsen, geb. 1864 in Drammen, bekannt, der u. a. bei Alb. Becker in Berlin und bei C. Thomson in Lüttich studierte. Er hat eine treffliche Sammlung von Bauerntänzen für Violine bearbeitet und wertvolle Bühnenmusiken zu „Vasantasena" und Björnson's „König" und „Über unsere Kraft" usw., ein Violinkonzert, schöne Suiten für Klavier und Violine u. a. m. veröffentlicht. Mehr noch von Grieg und Sinding abhängig ist Eyrind Alnaes, geb. 1872.

Verfolgen wir die norwegische Schule über diese Tonsetzer hinaus, so werden wir immer mehr das Eindringen kosmopolitischer Züge und damit das Zurücktreten der Merkmale einer nationalen Kunst im eigentlichen Sinne finden. Diese Aufgabe hat uns hier nicht zu beschäftigen.

In Schweden war im 18. Jahrhundert zuerst der deutsche Einfluß vorherrschend. Seit 1777 lebte Joh. Gottl. Naumann in Stockholm, der mit seinem „Gustav Wasa" die erste schwedische Nationaloper (allerdings nur dem Stoffe nach) schuf. 1786—99 wirkte Abt Vogler in Stockholm. Dann machten sich französische Strömungen geltend; sie äußerten sich zuerst in Ed. Dupuy[1] (1733—1822) aus Corselles, der seit 1793 in Stockholm weilte, wo er später Hofkapellmeister wurde, in K. Stenborg (1752—1813), der seinen Blick bereits auf den Schatz der nationalen Weisen richtete u. a. m. In der Instrumentalkunst und im Liede blieb die deutsche Richtung maßgebend. Als Väter des schwedischen Liedes sind Karl Mich. Bellmann (1740—95) und Olof Åhlström (1758—1835) zu nennen. Das Volkslied erfuhr reiche Sammlungen durch Arvid Aug. Afzelius (1785 bis 1871), Erik Gust. Geijer (1783—1847), den Opernkomponisten Joh. Nikl. Åhlström (1805—57) u. a. m. Eine Fülle von herrlichen Weisen

[1] Vergl. C. Palmstedt, Ed. Dupuy, Stockholm 1866.

blüht uns aus ihnen entgegen; ihr Wesen ist weich, sehnsüchtig oder naiv fröhlich, ohne eine Spur von ausgelassener Derbheit, gesund sinnlich im erotischen Tone, innig im Naturgefühle. Der Formen sind mancherlei und einige polnische Einflüsse sind zu spüren (Polka).

Die schwedische Vokalkomposition, die in Lindblad ihren Höhepunkt erreichen sollte, setzt mit Joh. Chr. Friedr. Haeffner (1759 bis 1833) ein, der sich, aus Oberschönau stammend, 1780 in Stockholm niedergelassen hatte, wo er Opern im Stile Glucks schrieb und Hofkapellmeister wurde (1797). Später wirkte er (bis 1820) in Upsala. Er hat schwedische Lieder mit Begleitung veröffentlicht und die Melodien der Geijer-Afzelius-Sammlung überarbeitet und auch ein Choralbuch herausgegeben, das die alten Weisen wiederherstellte (1819/21.) Auch sonst hat er sich um die alte schwedische Musik, in deren Stil er eine vierstimmige Messe schrieb, bemüht. — Bernh. Hendrik Crusell (1775—1838) ist als Klarinettist und Komponist (Lieder nach Tegnér, Klarinettenkonzerte, Kammermusik, Operette „Lilla Slafvinnan“ u. a.) zu nennen. — Weitere Namen sind J. E. Nordblom (1788—1848); E. G. Geijer (s. o.), der Mitarbeiter Lindblad's, Universitätsprofessor in Upsala. Er hatte die Leitung der Lieder-Sammlung, die Afzelius herausgab („Svenska folkvisor“ 1814—16); Jak. Axel Josephson (1818—1880), Schüler von Schneider, Hauptmann und Gade; er schrieb Lieder und Chöre etc.; Gunnar Wennerberg (1817—1901), dessen Jugendjahren wir allerlei frische Schöpfungen verdanken („Gluntarne“, Duette aus dem Studentenleben); Jvar Hallström aus Stockholm (1826—1901), Bibliothekar und Nachfolger Lindblad's als Leiter der Musikschule. Er war durch und durch Heimatkünstler und begründete die schwedische Nationaloper (Herzog Magnus. Der Bergkönig. Wikingerfahrt. „Nyaga.“ Per Swinaherde etc. Kantaten. Lieder. Klavierstücke). Als Lehrer aus Garcia's und Kiels strenger Schule machte sich Isidor Dannström (1812—97) einen bekannten Namen. Alle diese Männer lassen sich irgendwie gruppieren um den „schwedischen Schubert“, Adolf Fredrik Lindblad, am 1. Februar 1801 in Skenninge geboren, eine liebenswürdige, feine und durchaus harmonische Künstlererscheinung. Schüler von Häffner und Goethes Freund Zelter, ließ er sich 1821 in Stockholm nieder, wo er bis 1861 einer Musikschule vorstand und eine Fülle von Kompositionen schuf, deren manche noch heute leben. Ursprünglichkeit des Empfindens, weiche und eindringliche melodische Linienführung, warmes Natur-



Adolf Fredrik Lindblad (1801—78).

gefühl, eine sonnige Heiterkeit ist vor allem Lindblad's Liedern eigen, für deren Verbreitung insbesondere seine große Schülerin Jenny Lind (6. Oktober 1820 bis 2. November 1887), die spätere Frau O. Goldschmidt, wirkte. Außer 200 und mehr Liedern hat Lindblad auch Chöre, Sinfonien, eine Violinsonate, Klavierwerke, Opern u. a. m. komponiert. Die schwedische Chorkomposition dieses und des folgenden Zeitraumes steht künstlerisch nicht auf der gleichen Stufe wie die Art ihrer Ausführung durch die Chorvereine, unter denen die der Studenten hervorragen; diese begannen seit dem Anfange des 19. Jahrhunderts eine führende Rolle im Lande zu spielen. — Hallström's Tätigkeit (s. o.) ließ die auf klassizistischem Boden ruhende romantische Oper der Schweden im nationalen Sinne sich regen. Allein sie setzte sich mit dieser Tendenz noch nicht durch. Wohl weil Hallström viel mehr Lyriker als Dramatiker war. So blieb der Spielplan auch noch weiterhin stark von der ausländischen Komposition abhängig. — Hatte sich die schwedische Instrumentalmusik vorher nicht über den Zustand einer gewissen Primitivität erhoben, in der es sich im wesentlichen um harmlos begleitete Melodien handelte, so machte sich von der Mitte des 19. Jahrhunderts ab der Einfluß der kontinentalen Romantik nach und nach geltend. Leider wissen wir nur wenig über die Sinfonien und Kammerwerke von Franz Berwald aus Stockholm (1796—1868), mit dessen Wirken (er war zuletzt Direktor des Stockholmer Konservatoriums) die neue Zeit anhebt. Ihm anzuschließen (der etwas ältere, durch Lipinski geschulte Geiger Siegfried Saloman, 1816—1899, aus Tondern, gehört mit seinem und seiner Gattin Henriette Nissen, 1819—79, Wirken mehr zu Petersburg als zu Schweden; er hat Opern, Ouvertüren, Violinwerke u. a. verfaßt) ist Albert Rubenson aus Stockholm (1826—1901), ein Schüler Davids in Leipzig. Er wurde 1872 Direktor des Konservatoriums seiner Vaterstadt und machte sich durch Orchester- und Kammermusik, Männerchöre und Lieder, sowie durch Schauspielmusiken bekannt. — Vielleicht der feinst geschnittene Charakterkopf unter den lyrischen Instrumentalkomponisten Schwedens ist Ludwig Norman, 28. August 1831 in Stockholm geboren. Er war Schüler Lindblad's und machte 1848—52 noch am Leipziger Konservatorium eingehende Studien, worauf er



Jenny Lind (1820—87).

(1857) Kompositionslehrer an der Kgl. Akademie seiner Vaterstadt wurde. Später leitete er die Philharmonische Gesellschaft und von 1861 ab die Oper. Von 1879—84 dirigierte er auch die Sinfoniekonzerte. Er schrieb einiges an Kammermusik und eine Reihe von Klavierstücken, die in ihrer unreflektierten Frische des Empfindens und einer entzückenden, anmutvollen und zierlichen Kleinmalerei, der träumend weichen Haltung ihrer Melodik und einer ungesuchten harmonischen Schönheit zum Reizvollsten aus dem Schatze der schwedischen Romantik gehören. — Noch schärfer ausgeprägt und auch vielseitiger erscheint der Künstlercharakter August Johann Södermann's aus Stockholm, der am 17. Juli 1832 geboren wurde. Auch er hat in Leipzig studiert und wirkte von 1860 ab am Stockholmer Theater. Er starb am 10. Februar 1876. Seine Theater-Musik (zur „Jungfrau von Orleans“, eine Operette) ist nie weit verbreitet gewesen und von seinen Chören und Liedern ist außer dem bekannten „Bröllop“ (Brautlauf) auch wohl nie viel zu uns gedrungen, um wirklich heimisch zu werden. Das ist um so bedauerlicher, als Södermann den Typus der schwedischen Nationalmusik in seiner höchsten Vollendung und Bestimmtheit darstellt. Völkisches Empfinden und ein fein entwickelter künstlerischer Sinn treffen in seinem Schaffen zusammen. Es ist ein unendlich reich abgestuftes Leben in seinen Gesangswerken. Ihre Formen sind die alten, überkommenen. Ihr Gehalt jedoch ist neu. Lyrisch Weiches und dabei Urgesundes wechselt mit episch Kraftvollem und Breitgefügtem, das in einzelnen Wendungen eine fast dramatisch bedeutsame Zuspitzung des Ausdruckes erfährt. In der verhältnismäßig reichen Ausgestaltung der Begleitmusik ist weniger der Maler als der genaue Beobachter des seelischen



Ludwig Norman (geb. 1831).



August Johann Södermann (1832—76).

Lebens seiner dichterischen Vorlagen am Werke. — Andere Tonkünstler erlagen stark deutschem Einflusse. Es sind weiter zu nennen: August M. Myberg (geb. 1825), Karl Valentin (geb. 1833), August Körting (geb. 1842), Wilhelm Svendborn (1843—1901). Der bedeutendste dieser Gruppe ist Jakob Adolf Högg, 1850 auf Gotland geboren, der Schüler des Utrechters Jan van Boom (1807 bis 1872; seit dem Jahre 1849 Professor an der Stockholmer Akademie für Klavierspiel) und Kiels in Berlin war. In seinen großen Werken (Nordische Sinfonie. Klaviersonaten) zeigt er sich wenig glücklich, da er ausgesprochener Lyriker ist. In seinen Klavierminiaturen (Nordische Lieder ohne Worte. Suiten, Balladen etc.) hat er höchst Anheimelndes und im besten Sinne Gefälliges geschaffen, das hie und da an Mendelssohn-Gade und die gefühlsschwelgerische Romantik der Schumannschen Zeit gemahnt. — Die Opernkomponisten aus dieser ersten Zeit der schwedischen Romantik brauchen im einzelnen nicht aufgeführt zu werden. Was Kjellander, Henneberg u. a. geschaffen haben, ist rasch vergessen worden und hatte auf den Entwicklungsgang der Oper keinen Einfluß.



Andreas Hallén (geb. 1846).

Unter den kirchlichen Tonsetzern hat sich Johan Lindegren aus Ullared (1842—1908) einen besonders geachteten Namen erworben. Aus dem Stockholmer Konservatorium hervorgegangen, bekleidete er eine Reihe von Ämtern, nahm Anteil an der Fertigstellung des schwedischen Kirchenhandbuchs von 1894 und veröffentlichte 1906 ein großes Choralbuch. Er war als Kontrapunktiker und Lehrer gleich bedeutend. Von seinen Kompositionen wurde nicht viel veröffentlicht (Streichquartett. Kanon — Sonate u. a. m.). — Andere Namen von Klang sind Wilhelm Rendahl (geb. 1848) und G. W. Heintze (geb. 1849). —

Als Sänger sind zu nennen neben der „schwedischen Nachtigall“ Jenny Lind (s. o.), G. E. Fritz Arlberg (1830—96), der auch Lieder und eine „Tonbildungslehre“ (Deutsch 1896) veröffentlichte, O. Arnoldson (1830—81), der bedeutendste dramatische Sänger Schwedens, Christine Nilsson (geb. 1843).

Wir sahen in dieser Zeit, freilich nicht überall gleich stark betont, die frühe deutsche Romantik in der schwedischen Kunst mächtig. Je nach dem Grade ihrer Einwirkung trat das nationale Element mehr oder weniger zurück.

Die Einflüsse der Mendelssohn-Schumannschen Zeit wurden durch die Neugestaltung der Musikverhältnisse in der neudeutschen Schule und deren Vorbereitung unterbunden, und Wagner und Liszt gewannen auch für Schweden eine große Bedeutung, jedoch so, daß die nationalen Tendenzen keineswegs verloren gingen und die aus Frankreich stammende Richtung auf die Koloristik sich starke Geltung verschaffte.

Der älteste der schwedischen Neuromantiker ist Andreas Hallén, am 22. Dezember 1846 zu Gotenburg geboren. Seine Lehrer waren Reinecke in Leipzig, Rheinberger in München und Rietz in Dresden, bei denen er die Jahre von 1866—71 verbrachte. Hallén wirkte in Gotenburg und Stockholm, wo er 1892—97 die Kgl. Oper leitete, worauf er nach einer fünfjährigen Zwischentätigkeit als Leiter der Philharmonischen Vereinigung zu Malmö 1907 Kompositionslehrer am Konservatorium seiner Vaterstadt wurde. Seine Werke bestehen aus Schwedischen Rhapsodien, Suiten und sinfonischen Dichtungen (Sten Sture. Aus der Waldemar-Sage. Aus der Gustav-Wasa-Sage. Toteninsel), Liedern, Chören (Vineta. Vom Pagen und der Königstochter. Traumkönig und sein Lieb usw.) und den Opern „Harald“, „Hexfällan“, („Walborgsmässa“), „Der Schatz des Waldemar“. Zu einem einheitlichen Stilprinzipe ist Hallén nicht durchgedrungen. Zeigen seine sinfonischen Dichtungen die Beeinflussung durch Liszt und Berlioz in unzweideutiger Weise, so erlag der Dramatiker der übermächtigen Gewalt Wagners hier, seiner Liebe zur Volksmusik dort, um auch zuweilen nach den tanzartigen Gebilden aus der französischen Spieloper zu greifen. Das Beste seiner immer überaus klangvoll und geschickt instrumentierten Musik verdankt Hallén der heimischen Volksweise; aber sein Sinn für das theatralisch Große und Bedeutsame ist allezeit rege, den Ton des Unheimlichen und Markigen trifft er vortrefflich. Daß seinen Werken, die z. T. auch in Deutschland aufgeführt wurden, kaum ein langes Leben beschieden sein dürfte, ist nicht in letzter Linie dem bedauerlichen Umstande zuzuschreiben, daß seine Operndichtungen wenig wertvolle Schablonenarbeiten sind. — Als ein hervorragender Meister erscheint J. G. Emil Sjögren, der am 16. Juni 1853 in Stockholm geboren wurde, dort das Konservatorium besuchte, aber noch 1879/80 bei Kiel und Hauptmann studierte. Sjögren, der



Emil Sjögren (geb. 1853).

seit 1891 Organist an der Johanniskirche in Stockholm ist, hat sich durch herrliche Lieder und Chöre, prächtige Klavierwerke (Erotikon. Novelletten. Auf der Wanderschaft. Sonaten für Klavier und Violine, Klavier- und Orgelwerke u. a. m. bekannt gemacht. Nennt man ihn den Grieg Schwedens, so trifft der Vergleich ganz und gar nicht zu. Gewiß ist er ein nationaler Tondichter, doch ist er in seiner künstlerischen Tendenz viel weniger rücksichtslos als Grieg, viel weniger eigensinnig in seinem Abschlusse von allem fremden Einflusse. Die heimische Weise hat auch ihn tief berührt, dem ein feiner Sinn für dichterische Schönheit, für die Natur und ihre reichen Kräfte von Haus aus innewohnen. An Grieg erinnert zuweilen seine blühende Harmonik, an Schumann fühlen wir uns durch Sjögren's rhythmische Kraft und Vielseitigkeit, aber auch durch die Sitte erinnert, ganze Perioden transponiert zu wiederholen, was bei Schumann in einzelnen Werken wie den cis-moll-Variationen zu einer völligen Zerstörung der inneren Einheit eines Werkes führen kann und auch anderen Komponisten, so den Jungrussen, nicht fehlt. Aber auch der Kielsche und Hauptsche polyphone Ernst hat seine Spuren in Sjögren's Musik hinterlassen. Gleichwohl wird man bei ihm nirgendwo von Nachahmung sprechen dürfen. Er ist ein männlich kraftvoller Geist mit reicher und tiefer Empfindung, ein Musiker, der die Mittel seiner Kunst, wie es nur ein echter Meister kann, verwendet.



Wilhelm Peterson-Berger (geb. 1867).

Ein anderer Vertreter der Neuromantik ist der 1867 in Ingermanland geborene und in Stockholm und Dresden (E. Kretzschmer und H. Scholtz) ausgebildete Wilhelm Peterson-Berger. Seine bisherigen Werke sind: das Festspiel „Sveagaldrar“, das Märchen „Das Glück“, das Musikdrama „Ran“ usw. Seine Richtung geht gleich der Hallén's auf Vereinigung der Wagnerschen Technik mit dem volkstümlichen Tone, ein Streben, das wohl stets an inneren Widersprüchen scheitern wird, wie es ja Wagner selbst nie ganz gelungen ist. In seinen anderen Werken tritt uns eine herzliche, frische und sonnige Natur entgegen, die hier einfaches, schlicht volkstümliches Empfinden ausstrahlt und dort ganz im Banne einer vielgestaltigen modernen Rhythmik und Harmonik steht. (Sonate in e moll für Violine. Klavierstücke (Rhapsodie; lyrisches Album etc.). Lieder nach Nietzsche; Schwedische Lyrik usw. Chor-

werke, Sinfonien in B- und Es dur usw. W. Niemann hat schon darauf aufmerksam gemacht, wie in Peterson-Berger's I Somras (1904), einem Zyklus von Klavierdichtungen, dem „eigenartigsten und poetischsten musikalischen Niederschlage, den Schwedens zauberhafte Musik bis heute veranlaßt hat", sich die völlig freie Tonalitätsbehandlung der Gegenwart zeigt. Damit ist selbstredend eine streng nationale Haltung der Musik noch weniger vereinbar als ihre Verschmelzung mit Wagnerscher Technik, insofern jene das volkstümlich unreflektierte, diese das kunstmäßig aufs höchste gesteigerte Element darstellt, ein Element, das von Berechnung und Spekulation Zug für Zug durchsetzt ist.

Als trefflicher Beethoven-Interpret und Komponist machte sich Wilhelm Stenhammar, am 7. September 1871 als Sohn des Vokalkomponisten Ulrik Stenhammar (1829—75) in Stockholm geboren, einen geachteten Namen. In Stockholm und Berlin (H. Barth) gebildet, war er als Dirigent der Philharmoniker und im Kgl. Theater in Stockholm tätig. 1898 erregte sein Musikdrama „Tirfing", dem im folgenden Jahre die Komposition von Ibsens „Fest auf Solhaug" folgte, Aufsehen. Wie so viele andere Werke der Wagner-Nachfolger verschwanden diese Schöpfungen bald wieder. Stenhammar's Bedeutung als Tondichter liegt auf dem Gebiete der Kammer- und Klaviermusik, der Orchesterballade und des Liedes. Für Klavier schrieb er ein b moll-Konzert, eine Sonate in As dur, op. 12; für die Kammer eine Violinsonate u. a., drei Streichquartette, an Chorwerken „Die Prinzessin und der Schweinehirt". Kantate (1897). Snöfrid. Ein Volk. Die Ballade „Flore und Blancheflor" u. a. m. Auch er ist von der heimischen Weise beeinflußt, aber weniger stark als Sjögren. Man wird auch Grieg'sche Eindrücke oder solche von Schumann oder Brahms bei Stenhammar häufig antreffen. Gleichwohl ist die Wirkung seiner Kunst trotz mannigfacher Anklänge eine ungetrübte dank ihrer großen Herzenswärme und Frische. — Stenhammar wirkte in dem von dem Violinkomponisten Tor Aulin begründeten Streichquartette mit. Dieser stammte aus Stockholm, wo er 1866 geboren wurde. Er hat Violinkonzerte und kleinere Werke veröffentlicht, die, von deutscher Kunst und der Weise der Heimat nicht unbeeinflußt, in mannigfachen Stimmungen insbesonders wirksame Kleinmalerei bieten. Aulin starb im April 1915.



Wilhelm Stenhammar (geb. 1871).

Wie die Neudeutschen und vor allem Wagner hat auch Joh. Brahms entschieden zu der allmählichen Auflösung der schwedisch-nationalen Tonschule

beigetragen. Die inneren Gründe, die noch zusammengefaßt werden müssen, sind selbstredend nicht zu übersehen. Wie schon Kiels und Haupts trug insbesondere Brahms' gewaltige polyphone Kunstbehandlung neue Anschauungen in das nordische Musikempfinden hinein, die um so stärker wirken mußten, als sie sich mit dem ursprünglichen Musiksinne der Schweden nicht deckten, aber durch die Wucht ihres Ausdruckes und die Höhe ihrer künstlerischen Kultur fesseln mußten. Man wird den 1860 geborenen Erik Akerberg, der Chorwerke (Der fliegende Holländer. Törnrosa's Saga), Orchester-, Kammer-, Klaviermusik und Lieder komponierte, ebensowenig einen unbedingten Anhänger von Brahms nennen können wie Gustav Hägg (geb. 1866), einen vortrefflichen Organisten und Tonsetzer für sein Instrument, der auch wertvolle Orchester-, Kammermusik und Klavierwerke schrieb: alle diese und andere Männer sind keine einheitlichen Stilisten gewesen, sie haben zu Gade wie zu Grieg, zu Wagner wie zu Brahms irgendwelche abhängige Beziehungen gehabt. Die Richtung auf möglichste Entfaltung kontrapunktischer Ausdrucksmittel, wie sie durch Bach, Kiel und Brahms entwickelt war, mit der Koloristik von Berlioz und der malerisch-poetisierenden Kunst der Neudeutschen zu verschmelzen ist das Bestreben von Hugo Alfvén, geb. 1. Mai 1872 in Stockholm, von dem wir Sinfonien, sinfonische Dichtungen, eine Rhapsodie und andere Orchesterwerke, Chöre und Klavierwerke besitzen. Zur Volkskunst hat er keine rechten Beziehungen mehr.



Tor Aulin (1866—1915).

Als Vertreter der Musikwissenschaft seien genannt: Adolf Lindgreen (1846—1905), der Begründer der „Schwedischen Musikzeitung“ (1881), der sich u. a. zur Wagner-Frage äußerte und fremde Operntexte übersetzte, und Tobias Norlind, geb. 1879, Schüler von Jadassohn, Thuille, Sandberger und Fleischer, der 1901 eine wertvolle Musikgeschichte Schwedens u. a. m. veröffentlichte.

„Finnlands reiche Volksmusik, sagt Niemann, steht in enger Verwandtschaft zur skandinavischen; die Sprache der gebildeten Finnländer wie die Tradition ihrer reichen Kultur . . . ist seit der Annexion Finnlands durch Schweden im 14. Jahrhundert schwedisch, schwedisch die Sprache der größten

finnischen Dichter im 19. Jahrhundert.“ „Die finnische Musik muß vom ethnologischen wie vom künstlerischen Standpunkte aus als ein vermittelndes Bindeglied zwischen der skandinavischen und der russischen angesehen werden.“ Das finnische Volkslied, dessen Kennzeichen wie das der religiösen Volksweise oft ein fünfteiliger Rhythmus ist, zeigt sich unendlich reich in seinem Stimmungsgehalte. Das religiöse Lied des Landes entstammt der Reformation, spätere Teile dem südwestlichen Finnland; auch die Hugenottenbewegung und deutsche Tonsetzer des 17. Jahrhunderts trugen zu ihm bei. Sammlungen von Volksliedern im 18. Jahrhundert sind „Großes Zion“ (1790) und „Kleines Zion“, jenes ist die Übersetzung eines schwedischen Werkes „Sions Sänger“ von 1743. Als bedeutendste Sammlung des 19. Jahrhunderts erscheint die „Suomen Kansan Sävelmia“ genannte, die in Helsingfors 1888 ff. erschien.

Als Begründer der finnisch nationalen Kunstmusik gilt ein Deutscher, Friedrich Pacius aus Hamburg (1809—91), ein Schüler Spohrs und Hauptmanns, der in Helsingfors als Universitätsmusikdirektor lebte und sich dort auch als Komponist von Opern (Karls XII. Jagd. Loreley. Singspiel „Die Prinzessin von Cypern“), einem Violinkonzerte, Männerchören usw., als trefflicher Geiger und Begründer eines Sinfonie- und Chorvereins einen geachteten Namen machte. Pacius, der auch bekannte und noch heute gesungene finnische Nationalweisen geschaffen hat, ruht in seiner Musik teils auf der der Spohr-Mendelssohnschen Zeit des Überganges von der Klassik zur Romantik, teils auch auf Wagners Kunstwerk. Soweit seine Musik volkstümliche Töne anschlug — der eigentlich finnische Nationalgehalt geht ihr ab, sie kommt dessen Sonderwesen jedoch entgegen — folgten der neuen Richtung Männer wie F. A. Ehrström (1801—50), und C. Grebe (1820 bis 1851), und auch andere wie K. M. Moring (1832—68) und Karl Collan (1828—71) verließen sie nicht.


Martin Wegelius (1846—1906).

Einen größeren Zug gewann das Musikleben Finnlands, als ihm Richard Friedr. Faltin (geb. 1835) aus Danzig, ein überaus tätiger Musiker, die Bekanntschaft mit den Werken der deutschen Großmeister vermittelte. So wurde auch die Neuromantik durch sein Wirken nachdrücklich betont. Ihr und einer nationalen Kunst entstand in Martin Wegelius aus Helsingfors (1846—1906) ein zweiter vorbereitender Vertreter. Ursprünglich Philosoph, studierte er in Wien und Leipzig Musik und war in seiner Vaterstadt an der finnischen Oper und dem Konservatorium

tätig. Seine Kompositionen bestehen in der Ouvertüre zu „Daniel Hjort" von Wecksell, Kantaten, Liedern u. a. m. Schärfer erscheint das finnische Musikbewußtsein ausgeprägt in Robert Kajanus aus Helsingfors (geb. 1856), einem Schüler des Leipziger Konservatoriums, der aber auch in Paris lebhafte Anregungen empfing. Er begründete in seiner Heimat eine Orchesterschule und einen Sinfoniechor, mit denen er nach und nach die Aufführung großer Werke (Beethovens neunte Sinfonie, Berlioz' „Faust" u. a. m.) ermöglichte. Kajanus hat Rhapsodien und sinfonische Dichtungen, Kantaten, Lieder und Klavierstücke geschrieben. Der Einfluß von Wagner, Berlioz und Liszt ist bei ihm unverkennbar. Wertvoll sind seine national gefärbten Lieder und Klavierstücke. — Ihren Höhepunkt erreichte die neue Richtung in Jean Sibelius, der am 8. Dezember 1865 in Tawastehus geboren wurde, anfänglich Jurisprudenz, und später aber Musik unter Wegelius, Alb. Becker-Berlin, Goldmark und Rob. Fuchs in Wien studierte. Wir besitzen von ihm drei Sinfonien und eine größere Anzahl sinfonischer Dichtungen (Der Schwan von Tuonela. Eine Sage. Finnlandia. Frühlingslied. Lemninkäinen zieht heimwärts. Pohjolas Tochter. Belsazar. Carelia. Pelleas und Mellisande. Svanthuit. Nächtlicher Ritt und Sonnenaufgang. Pan und Echo), ein Violinkonzert, ein Streichquartett, Bühnenmusiken, Chorwerke, Klavierstücke (Sonate, Romanze, Walzer etc.) u. a. m. Sibelius' Kunst ist ganz an ihre Heimat gebunden, ist hier schwerblütig, träumend, schmerzvoll klagend, dort trotzig hart, leidenschaftlich und stürmisch. Nur und ausschließlich aus der Seele Finnlands ist sie zu verstehen und zu werten. Mit vorgefaßten Ansprüchen wird man ihr in manchem Zuge nicht gerecht. So z. B. da, wo sie sich in fast eigensinnig zu nennendem Beharren aufbäumt. Über vielen seiner Schöpfungen liegt der Abglanz der



Robert Kajanus (geb. 1856).



Jean Sibelius (geb. 1865).

heimatlichen Erde, an der der Finne mit heißer Liebe hängt, der Erde, die des verhaßten Russen Fuß gebändigt hat. Nur wer des Finnen Sehnsucht nach Befreiung vom russischen Joche kennt, wird den leidensvollen Zug in Sibelius' Musik begreifen, ihren Ernst, den ganz selten einmal ein Augenblick kurzer Sonnenstrahlen mildert. Nur in technischer Beziehung hat Sibelius von seinen Lehrern gelernt. Er ist ein glänzender Orchesterkolorist, beherrscht den Kontrapunkt und liebt die feine Zeichnung des einzelnen Momentes. Der ganze Ton seiner Kunst aber ist sein eigen, seines Volkes eigen. Sein Lebenswerk und dessen Entwickelung, die immer abgeklärterer Reinheit zustrebt, läßt sich heute noch nicht übersehen. Neben Sibelius sind noch kurz zu nennen: Armas Järnefelt aus Wiborg (geb. 1869), durch Wegelius, Busoni, A. Becker und Massenet geschult und in Deutschland und Helsingfors tätig, der Ouvertüren, Suiten, sinfonische Dichtungen, Chorwerke, Lieder und Klavierstücke schrieb. Er ist ein trefflicher Lyriker und begabter Kolorist nationaler Haltung. Klassizistisch ist das Ideal Ernst Mielck's (1877 bis 1899) gewesen, der sich durch Kammerwerke und die erste finnische Sinfonie (f moll, 1874), Chöre, Lieder und Klavierstücke gut einführte. Den Bestrebungen, die heimische Weise mit neudeutscher Technik zu verschmelzen, wie wir sie in Skandinavien trafen, setzte er die Verbindung der Heimatkunst mit der Klassik entgegen. Mielcke starb, ehe er zur Vollendung gekommen war, ein begabter und ernst strebender Künstler, der in Berlin durch H. Ehrlich, Radecke und Bruch eine vortreffliche Schulung erhalten hatte.

Eine Reihe von Namen wäre noch anzuführen, doch ist ihr Wirken noch nicht abgeschlossen. — Als hervorragende Sänger sind noch zu erwähnen: Johanna von Schoultz, Ida Basilier, Emmy Strömmer-Ackté, Aino Ackté, Ida Ekman, Hjalmar Frey u. a. m. Wie die schwedischen sind die finnischen Studentengesangvereine allbekannt.

Um die Musikwissenschaft hat sich Ilmari H. K. Krohn aus Helsingfors (geb. 1867) großes Verdienst erworben und auch als Komponist (geistliche Lieder, Klaviersonate etc.) ist er neben dem angesehenen Musikschriftsteller Karl Flodin (geb. 1858), der die Helena-Szene aus Goethes „Faust“, eine Musik zu Hauptmanns „Hannele“, Chorwerke und anderes komponierte, mit Anerkennung zu nennen.

Auf die nationalen Schulen insgesamt, auf ihre Bedeutung und die Ursachen ihres Verfalles werden wir im Schlußbande dieser Arbeit nochmals zu sprechen kommen müssen.

Berichtigung.

Auf Seite 257 Zeile 10 von unten muß es anstatt Baumgartner Weber heißen.

Personen-, Orts- und Sachregister.

Die fettgedruckten Ziffern beziehen sich auf die zusammenhängende Behandlung der Tonkünstler.





BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21335 8044

